

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Dějiny české literatury 1945–1989

Na paměť Vladimíra Macury, který s námi tuto práci začal

III. 1958–1969

Zpracoval kolektiv autorů

Hlavní redaktor: Pavel Janoušek

Redaktoři:

Petr Čornej, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček, Vladimír

Křivánek, Jiřina Táborská

Věcná a jazyková redakce: Alena Fialová

AUTOŘI KAPITOL

LITERÁRNÍ ŽIVOT (red. Petr Čornej)

Politické a kulturní souvislosti: Kateřina Bláhová

Cenzura: Dušan Tomášek

Nakladatelství: Aleš Zach

Literární časopisy: Kateřina Bláhová

Souvislosti divadelního života: Radka Denemarková, Pavel Janoušek

Vztahy se slovenskou literaturou: Petr Šisler

Překládová literatura: Jaroslav Med, Michal Jareš

Literární život v exilu: Michal Přibáň

MYŠLENÍ O LITERATUŘE (red. Petr Čornej): Petr Šámal

POEZIE (red. Vladimír Křivánek): Přemysl Blažíček, Jaroslav Med, Marie Langerová, Michal Jareš, Vladimír Křivánek

PRÓZA (red. Blahoslav Dokoupil, Pavel Janoušek): Jan Černý, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček, Pavel Janoušek, Tomáš Kubíček, Jaroslav Med, Vladimír Papoušek, Martin Pilař, Alena Přibáňová, Jiřina Táborská

DRAMA (red. Pavel Janoušek): Pavel Janoušek, Milena Vojtková, David Kroča

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Blahoslav Dokoupil, Blanka Hemelíková, Kateřina Bláhová

POPULÁRNÍ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Pavel Janáček, Blanka Hemelíková

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ (red. Pavel Janáček): Svatava Urbanová, Milena Šubrtová, Věra Brožová

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH (red. Pavel Janáček): Petr Mareš, Alena Štěrbová, Radka Denemarková

OBSAH

III. 1958–1969	1
AUTOŘI KAPITOL.....	2
<i>Obsah</i>	3
LITERÁRNÍ ŽIVOT	7
<i>Politické a kulturní souvislosti</i>	7
Utučení poměrů.....	7
Počátky nového uvolňování	14
V období tzv. pražského jara a jeho doznívání.....	28
<i>Cenzura</i>	35
Dočasné zostření dohledu.....	35
Oslabení a zrušení cenzury.....	36
<i>Nakladatelství</i>	38
Dílčí úpravy a reformy nakladatelské a knihkupecké sítě	39
Činnost jednotlivých nakladatelství	43
<i>Literární časopisy</i>	47
Hlavní tendence literární publicistiky.....	48
Škála literárních časopisů.....	52
Literárněvědné časopisy	58
<i>Souvislosti divadelního života</i>	60
Zápas o rozšíření prostoru pro divadelní tvorbu.....	60
Proměny divadelní sítě.....	63
Inspirace zahraničním repertoárem	70
Tvůrčí koexistence divadla s původní dramatikou	74
<i>Vztahy se slovenskou literaturou</i>	76
Hledání nové podoby vzájemných vztahů.....	76
Česko-slovenský kontext v literárněvědném bádání a publicistice.....	80
Součinnost a rozepře v rámci spisovatelských organizací.....	82
<i>Překladová literatura</i>	83
Próza a drama.....	84
Poezie.....	89
<i>Literární život v exilu</i>	92
Útlum činnosti Kulturní rady	93
Křesťanská akademie	95
Universum Press.....	96
Pavel Tigríd a Svědectví	98
Společnost pro vědy a umění.....	100
Sbližování exilu s domácí literaturou v druhé polovině šedesátých let	102
MYŠLENÍ O LITERATUŘE	104
<i>Situace na přelomu padesátých a šedesátých let</i>	104
Kritika tzv. modernismu.....	106
<i>Počátky uvolnění</i>	107
Problémy realismu	107
Rehabilitace avantgardy	110
Přelom roku 1963.....	111
Přehodnocování literatury padesátých let.....	113

<i>Změna kontextu</i>	115
Nové filozofické inspirace a směřování ke strukturalismu.....	115
Diferenciace myšlení o literatuře.....	118
Co je kritika.....	127
Literární myšlení na cestě do opozice.....	128
<i>Literární bádání</i>	130
Literární historie, lexikografie a textologie.....	131
Nová vlna literárněvědného strukturalismu.....	139
POEZIE.....	142
<i>Prostor pro poezii a dialog</i>	143
<i>Proměny vyhraněných poetik</i>	145
Holanova básnická rehabilitace.....	147
Proměna Seifertovy poetiky.....	151
Lyrický subjekt v dramatu světa: Závada, Hrubín, Mikulášek.....	154
<i>Poezie tradičních kontur</i>	158
Od ideologičnosti k reflexi a intimitě.....	159
V krajinách vzpomínek.....	161
Poezie křesťanského řádu.....	164
<i>Diferenciace a transformace poetik všedního dne</i>	167
Individuální cesty básníků Května.....	168
Další možnosti poetiky všedního dne.....	173
<i>Podoby mladé poezie</i>	178
Nástup ve znamení mládí.....	179
Cesty k osobitosti.....	183
<i>Laboratoře básnického experimentu</i>	193
Vůdčí osobnosti experimentu.....	197
Další tvůrci básnického experimentu.....	200
<i>Hudební inspirace v poezii</i>	202
Hledání básnické svěbytnosti písňových textů.....	203
Poezie a blues.....	205
Zpívající básníci.....	211
<i>Na konci desetiletí</i>	212
Surrealistické aktivity.....	212
Nové podoby básnické spirituality.....	216
Debutanti.....	226
<i>Poezie v exilu</i>	230
PRÓZA.....	233
<i>Proměny reflexe válečné zkušenosti</i>	234
Škvoreckého Zbabělci.....	235
Jiří Weil, Arnošt Lustig a znovuoobjevení židovského tématu.....	236
Tradičnější podoby svědectví o okupaci a holocaustu.....	239
Válka očima válečné mládeže.....	241
<i>Další rozšiřování tematického a stylového rejstříku</i>	244
Próza budovatelské deziluze.....	245
Historická próza.....	251
<i>Proměna žánrové hierarchie</i>	254
Publicistické žánry jako nástroj obnovení analytického vztahu ke společnosti i literatuře.....	256
Fejetonistika.....	259
<i>Zrod mnohohlasí: 1963–64</i>	261
Problematizace privátního života jednotlivce: směšné lásky.....	263
Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu.....	267
Automat Svět a jeho protikladné pojetí v tvorbě Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala.....	272
Fantazijní próza a hravá absurdita.....	279
Kafkovská inspirace.....	282

Cestou k existenciálnímu a nadčasovému pojetí válečného tématu.....	284
Ladislav Fuks: absurdita ve válečné tematice	288
Literární experiment, svět z řeči a Věra Linhartová	292
<i>Společenská próza a právo na individuální prožívání světa</i>	296
Prózy generační paměti	297
Dovršení rozkladu společného ideálu	301
Konfrontace individua s falešnou identitou	302
Milan Kundera: Žert, Ludvík Vaculík: Sekyra	304
Próza s tématem vězení, trestných táborů a vojny	306
<i>Próza v dotyku s populárními žánry</i>	311
<i>Historická a apokryfní próza druhé poloviny šedesátých let</i>	314
Ironie dějin, satirické apokryfy a čapkovská inspirace	316
Nové podoby historické prózy: Daněk, Šotola, Körner	318
<i>Podněty autorů křesťanské orientace</i>	321
<i>Exilová próza</i>	324
Exilové romanopisectví a novelistika	325
Závěrečná fáze tvůrčí cesty Egona Hostovského	327
Exilová esejistika	330
Publikační návraty exilových prozaiků do domácího kontextu	332
DRAMA	334
<i>Drama jako kulturně-politický fenomén</i>	335
Rezidua budovatelské koncepce dramatu	335
Objev všednosti	336
Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den	337
Morální vyhocení problému: Vratislav Blažek	340
Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života	342
Metamorfóza čechovovského modelu: Majitelé klíčů, Konec masopustu a Kočka na kolejích	346
Humoristická dramatika	351
<i>Nový impulz</i>	353
Poetika divadel malých forem	353
Zakladatelské legendy: Divadlo Na zábradlí a Semafor	355
Kabaretní a revuální pásma, parodie a satira: Paravan, Rokoko a Večerní Brno	359
Divadlo „jiné“: improvizované a sebereflexivní, nedivadlo	365
Další literární produkce divadel malých forem	367
Malá činoherní divadla	371
<i>Krize řádu i jazyka: drama absurdní a modelové</i>	372
Počátky a specifika české modelové dramatiky	372
Divadelní experimenty Ivana Vyskočila	374
Absurdní drama Václava Havla	378
Od politické satiry ke groteskám	380
Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu	385
Svébytná modelovost Topolových her	387
Drama problémů a podobenství	389
<i>Dramatizace</i>	392
FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA	399
<i>Memoáry</i>	399
Hledání nových přístupů	399
Paměti jako kulturněhistorický dokument	401
Memoáry jako umělecké dílo	405
<i>Cestopisy</i>	406
Od ideologických postulátů k subjektivní pravdě jedince	406
Cestopis jako nástroj politické a sociologické analýzy	411
Cykly cestopisných fejetonů a umělecké reportáže	413
<i>Kořeny a varianty literatury faktu</i>	415

Miroslav Ivanov	416
Další podoby literatury faktu.....	418
POPULÁRNÍ LITERATURA.....	423
<i>Rehabilitace populární literatury</i>	423
Kriminální próza	425
Vědecká fantastika	432
Humor a satira.....	436
<i>Ediční návraty ke „komerční“ lidové četbě na sklonku dekády</i>	442
LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ	443
<i>Rozšiřování nakladatelské, časopisecké a institucionální základny</i>	444
<i>Poezie pro děti: nonsens, experiment, hra</i>	446
<i>Próza</i>	451
Autorská pohádka: výpravy do světa fantazie	451
Nová vlna příběhové prózy: změna úhlu pohledu na dětství a dospívání.....	452
Návraty k dobrodružné četbě pro chlapce a další vývoj dívčího románu	455
LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE	458
<i>Šedesátá léta jako období symbiózy literatury a filmu</i>	459
Obrat filmu k české literatuře 20. století	459
Film a tzv. druhá vlna válečné prózy.....	461
Tematika práce a každodennosti, zábavné žánry.....	461
Filmaři tzv. nové vlny a současná literatura	462
<i>Éra vzepětí původní rozhlasové dramaturgie</i>	464
Literárně dramatické vysílání na přelomu padesátých a šedesátých let.....	464
Pražské ohnisko rozhlasové dramaturgie šedesátých let	467
Brno jako druhé dramaturgické centrum	470
Příspěvky významných dramatiků a prozaiků rozhlasové dramaturgii druhé poloviny šedesátých let.....	472
Kulturní vysílání zahraničních stanic v češtině	474
<i>Televize jako nový kulturní jev</i>	475
Průniky televizního vysílání s beletrií, divadlem a filmem	476
Televizní inscenace: od rodinných interiérů ke společenským podobenstvím	478
Počátky televizního seriálu jako epicko-dramatického žánru i sociologického fenoménu.....	481
Poznámka	485

LITERÁRNÍ ŽIVOT

POLITICKÉ A KULTURNÍ SOUVISLOSTI

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 obrody společnosti, jenž vrcholil v roce 1968 tzv. pražským jarem. Ačkoli již na počátku šedesátých let se vládnoucí moc opět pokusila zabránit postupné liberalizaci, literární život tento proces obrody společnosti nejen sledoval, ale také aktivně spoluvytvářel. V roce 1959 komunističtí ideologové direktivně zasáhli do nakladatelských plánů beletristických nakladatelství, některé knihy znovu zmizely z pultů knihkupectví, další byly zničeny už v sazbě a řada autorů, redaktorů a literárních kritiků ztratila zaměstnání. Tyto tlaky však neměly dlouhého trvání. Již na přelomu let 1962–63 následovalo – s další vlnou kritiky stalinismu – rozsáhlejší uvolňování v literárním (ale i občanském) životě. Literatura, respektive kultura a umění, byly tím, co společnost formovalo. Právě literáti pomáhali rozvíjet občanský život obrozující se společností svými beletristickými texty, ale i publicistikou, rozhovory a diskusemi v kulturním tisku. Do literatury se současně začala pozvolna vracet pozapomenutá jména i dříve odmítané umělecké směry (existencialismus, surrealismus), obnoveny byly i zpřetrhané vazby k soudobému uměleckému dění v zahraničí (beatnické hnutí, experimentální umění, akční umění, pop-art atd.). Literární prostor se rozšiřoval a diferencoval. Zájem o kulturní dění se stal přirozenou a integrální součástí života obrozující se společnosti. Všechny tyto tendence však na sklonku desetiletí přerušil nástup normalizace po okupaci v srpnu 1968.

Utuzení poměrů

V souvislosti s dramatickými událostmi roku 1956 zasáhla kulturní a společenský život v Československu vlna pochybností, související s kritikou stalinismu v Sovětském svazu i v celém socialistickém bloku. Zviklána byla i ta část veřejnosti, která dosud sdílela plnou důvěru v komunistickou stranu,

ba i sami členové strany. Dílčí oslabování represivní politiky vládnoucí moci vyvolávalo naděje, že uvolňování bude pokračovat i v kulturní oblasti. Pozvolné rozšiřování prostoru pro umělecké vyjadřování a nepřehlédnutelné náběhy k názorové diferenciaci vytvářely vhodné podloží pro další pohyb. Svobodomyšlnější proud literární publicistiky začal směřovat k jinému, otevřenějšímu pojetí marxismu, než jaký zastávaly stranické orgány řídící kulturu. V kritických statích a polemikách, zveřejňovaných v kulturních časopisech (zvláště na stránkách měsíčníku Květen, v Literárních novinách, Hostu do domu, Novém životě a Divadle), se jeho přívrženci vyrovnávali především s dogmatismem budovatelské koncepce umění a snahami jej zakonzervovat, svou inspiraci však nacházeli i v myšlenkách, které přicházely ze světa za „železnou oponou“. Jakkoli byl nadále za závaznou tvůrčí metodu prohlašován socialistický realismus, započala se jeho postupná proměna ze souboru striktních norem ve víceméně vágní nálepku, zaštiťující vše, co mohlo za daných okolností vyjít a bylo tedy akceptováno jako součást socialistického umění. Signálem tohoto posunu bylo vydání děl některých dříve zavrhaných autorů, zejména Básní Františka Halase (1957, edd. Jan Grossman a Vladimír Justl), výboru z Deníků Jiřího Ortena (1958, ed. Jan Grossman) a rovněž vydání několika knih nové původní tvorby – Monologů Milana Kundery, Města na hranici Karla Ptáčnicka (obojí 1957) a především Zbabělců Josefa Škvoreckého (1958), jejichž poetika byla ve zřetelném nesouladu s konzervativními požadavky marxistických kritiků. V recenzních ohlasech na tato díla se projevovalo rozrůznění postojů uvnitř literární kritiky, zároveň se však jejich vydání stalo příležitostí manifestovat nevěli komunistického vedení k uvolnění politiky a ideologicky stanovených mantinelů kulturního života.

Rozšiřování literárního prostoru nabylo takového stupně, že se na veřejnosti odvážily vystoupit i některé skupiny a jednotlivé osobnosti stojící dosud mimo platformu Svazu československých spisovatelů, a tedy mimo oficiálně vymezenou kulturu. Pro dobovou situaci bylo přitom charakteristické, že tyto ojedinelé pokusy okamžitě narazily na bariéru zákazů. Příkladem může být snaha Surrealistické skupiny uskutečnit cyklus přednášek a diskusních večerů nazvaných Pravidla hry (takřka příznačně v prostorách psychiatrické léčebny v Praze na Albertově), z něhož se nakonec konalo pouze jediné setkání (5. září 1958 u příležitosti přednášky Vratislava Effenbergra Poklad vidění). Úřady však zasáhly a surrealisté se znovu stáhli do soukromí.

Emancipace kultury a umění, vymaňující se z pout ideologického dogmatu, se tak postupně dostávala do kontrastu a střetu s dobovou kulturní politikou. Vedení KSČ (v čele s Antonínem Novotným) však tento proces sledovalo s rozpaky. Jakkoli se totiž předpokládalo, že proklamovaná nová fáze revoluce – poté, co se podařilo změnit charakter vlastnictví a hospodářství, prosadit kolektivizaci zemědělství a proměnit sociální strukturu

společnosti – umožňuje širší koncept kulturního života, každodenní kulturní praxe v mocenských kruzích vyvolávala obavy, zda míra uvolnění, kritického myšlení a tvůrčího hledání nových myšlenek již nepřekročila hranice přípustného a neohrožuje základy socialismu. Polské a maďarské události z roku 1956 se po počáteční nejistotě pro vedení KSČ, ale i pro komunistické strany jiných zemí staly varovným mementem, které vyzývalo k protiútok. Na XI. sjezdu KSČ, konaném v červnu 1958, byla proto věnována otázkám kultury zvláštní pozornost a mezi pět stěžejních úkolů, které měly být předpokladem k dosažení socialismu, bylo zařazeno i „dovršení kulturní revoluce“, čímž se ovšem rozuměl především návrat na cestu vytyčenou na počátku padesátých let.

Veškeré projevy, které se odkláněly od koncepce kulturní politiky KSČ, považovali straničtí představitelé a s nimi spjatí teoretici i žurnalisté za revizionismus. Tímto pojmenováním souhrnně označovali všechny pokusy o přezkoumání zásad původního marxistického učení a zvláště jeho leninské interpretace. Boj, který revizionistickému nebezpečí vyhlásily na sklonku padesátých let vrcholné stranické orgány v Sovětském svazu i v dalších lidově demokratických státech, jen dokládal strach z důsledků ideologického uvolnění. Postoje celé řady československých spisovatelů, literárních kritiků a publicistů se však v dobovém kontextu ocitaly v jedné rovině spíše s myšlenkami předních polských a maďarských intelektuálů (v literární vědě a estetice především Jana Kotta a György Lukáče) a jugoslávského teoretika Janka Kose, kteří se ve svých zemích přímo podíleli na dramatickém průběhu roku 1956.

Straničtí ideologové, koordinovaní nově ustavenou ideologickou komisí při ÚV KSČ (pracovala v letech 1958 a 1959), nahlíželi proces emancipace kulturní obce schematickou optikou, poplatnou teorii o neustávajícím sváru mezi pokrokovými a reakčními silami. Proto hledali (mnohdy ale jen konstruovali) kontakty mezi nonkonformními marxisty, nemarxistickou částí inteligence a československou antikomunistickou emigrací na Západě. Z této logiky pak vyrůstala jejich interpretace „úchylek“ v soudobém umění jako politicky a celospolečensky nebezpečných záležitostí, objednaných či inspirovaných zahraničními nepřátelskými kruhy. Studená válka pokračovala i v kulturní sféře.

Ačkoliv se problémům kulturního života věnovaly na svých zasedáních Ústřední výbor KSČ i krajské komunistické aktivity, přenechaly stranické orgány obnovu pevných hranic kulturního prostoru jednotlivým tvůrčím svazům. Stranické špičky v čele s Antonínem Novotným soustředily svou kritiku pouze na určitá díla a určité umělce se zřejmým cílem zastrašit všechny ostatní. Ostře odmítly především filmy *Tři přání* (rež. Ján Kadár a Elmar Klos, námět a scénář Vratislav Blažek) a *Zde jsou lvi* (rež. Václav Krška, námět a scénář Oldřich Daněk). Obě díla stihla na bilančním

filmovém festivalu v Banské Bystrici cílená ostrá kritika; do kin se pak oba snímky dostaly až s několikaletým odstupem.

Na literárním poli se hromosvodem ideologicky motivovaných útoků přívrženců tvrdé linie stala Škvoreckého zdržovaná knižní prvotina Zbabělci, stylem i zpracováním válečné a osvobozené tematiky vybočující z vydávané pounorové prózy. Jestliže sama literární kritika přijala na sklonku roku 1958 Škvoreckého knihu sice rozporuplně, leč nikoliv zcela negativně, na počátku nového roku se kolem ní (v těsné souvislosti s výpady nejvyšších státních a stranických představitelů) rozpoutala aféra.

Výpady stranických ideologů mířily také na výrazné osobnosti z oblasti literární kritiky a teorie (především na Jana Grossmana a Josefa Vohryzka), dogmatická část kritiků svalovala vinu za nežádoucí rozšiřování literárního prostoru na vedení nakladatelství Československý spisovatel i na redakce a redakční rady jednotlivých svazových časopisů. Soustředěnému politickému tlaku svazový tisk neodolal, postupně se tak do kritiky nonkonformní beletrie, publicistiky i způsobů redakční práce záhy zapojily též Literární noviny i personálně obměněný Nový život. Také vedení spisovatelské obce se zřetelně přiklonilo k oficiální kulturní politice a začalo připravovat celostátní konferenci, která – spolu s aktivy kulturních a osvětových pracovníků i s obdobnými schůzemi některých tvůrčích svazů – měla být předstupněm plánovaného Sjezdu socialistické kultury a měla tak dopomoci k plánovanému dovršení kulturní revoluce v Československu.

Konference Svazu československých spisovatelů se konala ve dnech 1.–2. března 1959 a zúčastnili se jí pouze delegovaní členové svazu. Proběhla v pevné režii zastánců tvrdé linie a shrnula výtky komunistického vedení vůči literární obci. Prostřednictvím tvrzení, že se činnost některých svazových orgánů odklonila od závazných směrnic vydaných II. sjezdem československých spisovatelů, byly důrazně odmítnuty všechny projevy uvolnění. Kritice bylo podrobena také chápání spisovatelů jako „svědomí národa“. Nevyhovující názory byly prohlášeny za literátské elitářství, nutně ústící v odcizení od ostatních vrstev obyvatelstva. Spisovatelé měli nadále plnit úlohu „inženýrů lidských duší“, strážců socialistické morálky a především spolutvůrců nové společnosti i skutečnosti. (Komentáře a výtahy z přednesených referátů byly zveřejněny časopisecky, zejména v Literárních novinách a v Tvorbě; referát Ladislava Štolla byl vydán v knize Literatura a kulturní revoluce v roce 1959.)

Konference prakticky nahradila celosvazový sjezd a opětovně upevnila závislost tzv. tvůrčích pracovníků na politické sféře. Spisovatelská obec měla být znovu donucena respektovat společenskou utilitárnost umění, vyrůstající z Leninových tezí o stranickosti, ideovosti, vnitřní pravdivosti umění a jeho sepětí se životem. Proklamativní závěry konference směřovaly k potlačení významu autorské osobnosti i literárních, respektive generačních skupin (tak

byl pocitován například okruh přispěvatelů časopisu Květen) a naopak vyzdvihovaly řídicí činnost spisovatelské organizace a svazové práce. V praxi to znamenalo posílení vlivu svazového aparátu. Tento trend završily doplňující volby do ústředního výboru Svazu československých spisovatelů, které upevnily pozici tvrdého stranického křídla (aklamací byl znovu rozšířen kupříkladu o Jarmilu Glazarovou, Ladislava Štolla, Ivana Skálu, Zdeňka Pluhaře a Jiřího Taura).

Personální přesuny, jejichž smyslem bylo dostat spisovatelskou obec pod pevnou politickou kontrolu, zasáhly veškeré příčky svazové hierarchie. Postihly nejen administraci Svazu, redakce časopisů a ediční radu nakladatelství Československý spisovatel, ale rovněž instituce, jež pod svazovou kompetenci nespádaly. „Nespolehlivé“ literáty nahradily „kádry“, těšící se důvěře komunistického režimu. Část spisovatelů se snažila na tento tlak reagovat tím, že vystoupila, ať už přímo na konferenci či na půdě Svazu, se sebekritikou (např. Jiří Brabec, Jiří Šotola, Karel Ptáček, Josef Škvorecký), stranické orgány však nebraly na tato vynucená (a v podstatě neupřímná) gesta ohled.

Opatření přijatá na svazové konferenci znamenala dočasný obrat v literárním životě. V jejich důsledku došlo k personální obměně aparátu spisovatelského svazu i jeho tiskových orgánů, k revizi ediční činnosti nakladatelství Československý spisovatel a k proměně struktury kulturních periodik. Volené orgány Svazu si vyhradily přímý dohled nad profilem časopisů, vydávaných spisovatelským sdružením, a kontrolovaly ediční činnost svazového nakladatelství. Tento postup doplnily politické prověrky všech členů Svazu, především jeho mladých příslušníků a kandidátů. O jejich ideové a metodické vedení se v dalších letech měla starat nově ustavená komise ve složení František Buriánek, Antonín Jelínek a Pavel Kohout. Obdobné prověrky 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, aby si osvojili „správné třídní postoje“. Funkce tajemníka Svazu byl zbaven Jan Noha, který po dobu tvůrčího stipendia Jana Otčenáška spisovatelskou organizaci řídil. Nohu nahradil Ivan Skála, jemuž po opětovném Otčenáškově odchodu na pracovní dovolenou v září 1959 připadla funkce prvního tajemníka. Ladislav Fikar, ředitel nakladatelství Československý spisovatel, musel uvolnit funkci Janu Pilařovi, dosavadnímu šéfredaktorovi Literárních novin. Vedením tohoto týdeníku pověřilo předsednictvo Svazu předválečného komunistu Josefa Rybáka. Literární noviny opustil „jen“ Jaroslav Putík, kterému byla dávána vina za neregulovanou „filozofickou diskusi“, jež probíhala v letech 1956–57. Nové obsazení získaly též mnohé redakční a ediční rady. Z Československého spisovatele museli odejít Jan Grossman, Josef Hiršal,

Kamil Bednář, Vítězslav Kocourek a na vlastní žádost též šéfredaktor redakce soudobé prózy Adolf Branald. Josef Škvorecký pak ztratil místo redaktora v revue Světová literatura, jejíž redakce rovněž doznala obměny.

V polovině roku 1959 byly zastaveny časopisy Nový život a Květen (jeho poslední čísla musela redakce předkládat ke schválení přímo vedení Svazu) a jejich místo v září 1959 zaujal nový literární měsíčník Plamen s šéfredaktorem Jiřím Hájkem. Ze zaměstnanců a spolupracovníků Května byl nejvíce postižen Josef Vohryzek, propuštěný z pracovního poměru v Ústavu pro českou literaturu ČSAV a po disciplinárním řízení vyloučený z komunistické strany. Karel Ptáčník našel nové zaměstnání v aparátu Svazu československých spisovatelů, Jiří Šotola v časopise Kultura, Jaroslavu Janů, bývalému šéfredaktorovi Nového života, bylo uděleno tvůrčí stipendium.

Úpravy edičního plánu nakladatelství Československý spisovatel se uskutečnily ve shodě s výsledky analýzy produkce českých beletristických nakladatelství vypracované Hlavní správou tiskového dohledu. Rozmetána byla mimo jiné sazba knih Skřivánek na niti Bohumila Hrabala, připravovaného autorova knižního debutu, i Svět jazzu muzikologa a hudebního redaktora časopisu Květen Lubomíra Dorůžky. Vyjít nemohlo ani nové vydání prózy Věno perzekvovaného Josefa Knapa.

S nástupem Jana Pilaře do funkce ředitele Československého spisovatele se změnil také celkový profil nakladatelství. Jeho těžištěm zůstala sice původní tvorba románová, básnická, kritická i publicistická, ale jejím hlavním jmenovatelem nyní bylo „sepětí se životem“. V souladu s tímto požadavkem přinesla změna vydavatelského plánu vznik nových edičních řad, mimo jiné estetickou edici Profily, náročný a čtenářsky brzy velmi úspěšný projekt Klubu české poezie, prozaickou knižnici Život kolem nás, reflektující v povídkách, novelách i reportážích soudobou společnost. Právě tato řada původní ideologický aspekt poměrně rychle ztratila. Přetrvávající ekonomické obtíže Svazu, prohloubené obratem v koncepci nakladatelství, se podařilo brzy překonat zásluhou promyšlených reedičních počínů, abonentních programů i úspěšnosti nových knižnic.

Svaz československých spisovatelů tak měl ve svém nakladatelství dobré hospodářské zázemí. Spisovatelská obec nezanedbávala ani „práci se čtenářem“. Kromě proměny koncepce nakladatelské činnosti a náplně kulturního tisku Svaz zajišťoval popularizaci literatury především pořádáním debat spisovatelů s veřejností, besed ve školách i nových literárních festivalů v regionech.

Takzvané umělecké brigády, jichž se spisovatelé na přelomu padesátých a šedesátých let, podobně jako kolem roku 1950, organizovaně účastnili, tvořily součást mohutné kampaně předcházející *Sjezdu socialistické kultury*, který se konal 8.–11. června 1959 v Praze. Tato masová akce, programově navazující na Sjezd národní kultury z roku 1948, dávala všem zúčastněným

(tvůrčím uměleckým pracovníkům, vědcům, učitelům i tzv. osvětovým činovníkům) prostor k deklarativnímu potvrzení obratu v kulturním životě. Právě v nich spatřovali komunističtí ideologové nástroj, který měl napomoci „přetvořit duchovní život lidí, jejich vědomí, jejich myšlení“ a naplnit tak nutnou podmínku k vybudování socialismu. Průběh sjezdu a jeho závěry zákonitě vyzněly jako pouhá manifestace jednoty.

O konkrétní náplni kulturního života v Československu však nadále rozhodovalo vedení komunistické strany. Jím vypracovaný dokument *O úkolech kulturní fronty po Sjezdu socialistické kultury. Usnesení ÚV KSČ z 1. prosince 1959* nepřicházel s ničím novým; zdůrazňoval význam masového působení kultury, její výchovnou funkci a ideový rozměr. V souvislosti s připravovaným novým administrativním uspořádáním státu se plánovala formální decentralizace kulturních institucí. Usnesení deklarovalo rozšíření edičních možností krajských nakladatelství i podporu regionálním skupinám působícím v rámci existujících tvůrčích svazů. Veškerá kulturní sféra zůstávala ovšem i nadále pod drobnohledem komunistických ideologů.

Tento trend potvrdila též iniciativa ÚV KSČ na počátku roku 1960, kdy vznikl *Výbor socialistické kultury*, jehož úkolem bylo uvést do praxe jak závěry Sjezdu socialistické kultury, tak přijatého stranického dokumentu. Pod předsednictvím Ladislava Štolla sdružoval Výbor zástupce tvůrčích svazů (ze spisovatelů to byli Jan Drda, Jiří Hájek, František Hrubín, Peter Karvaš, Marie Majerová a Ivan Skála), vědeckých pracovišť i státní a stranické představitele. Fakticky tak dohlížel na prosazování stranické linie ve všech uměleckých oborech, ve vědě i školství. (O vznik podobné organizace usilovala komunistická strana po květnu 1945 několikrát, ale ani Výbor socialistické kultury její představy nenaplnil.)

Z přímého podnětu ÚV KSČ připravil Výbor (po předcházející mohutné kampani) *Konferenci o současných úkolech socialistické umělecké kritiky* (konanou 20.–22. února 1961, knižně s tit. *Umění a kritika*, 1961), která měla soudobé hodnocení uměleckých děl ve sdělovacích prostředcích uvést do souladu s představami stranických funkcionářů (→ s. 106, kap. *Myšlení o literatuře*). Aktivita Výboru však pozvolna ztrácely na síle a roku 1965 ustaly zcela. Utužení kulturního života na přelomu let 1958 a 1959 ovšem nepřineslo jednoznačný výsledek: proces částečné liberalizace, zahájený v polovině padesátých let, se podařilo poněkud zpomalit, nikoliv ale zastavit. Pokus o restituci budovatelského ideálu se přes všechnu svou razanci a administrativní podobu nepodařil. Oproti počátku padesátých let se totiž situace v oblasti literatury a literárního života změnila přinejmenším v tom, že značná část spisovatelské obce, která kdysi tento ideál spoluutvářela a probíjávala, už ztrácela svou někdejší víru a velmi spontánně mířila k jinému pojetí role literatury a jejího místa ve společnosti. K diktátu politiků spisovatelé a jimi ovládané svazové orgány začali přistupovat nikoliv s

nadšením či se strachem, nýbrž spíše polemicky. Vnější zásahy tak spisovatelskou obec, respektive některé její progresivnější části, spíše stmelovaly. Začínala se utvářet opozice mezi spisovateli, jejich organizací a vedením strany a státu.

Počátky nového uvolňování

Snaha o utužení poměrů nemohla mít dlouhodobější rozměr již proto, že během následných let došlo k postupné proměně politiky a strategie KSČ. Jejím prvním signálem byl rok 1960, který se nesl ve znamení slavnostní proklamace o vybudování socialismu, což bylo deklarováno novou ústavou, změnou názvu státu (Československá socialistická republika) a státního znaku. Důležitější však bylo, že komunistický režim projevil ochotu alespoň zčásti přistoupit na některé demokratizační principy ve zdánlivě stabilizované společnosti. Již v druhé polovině padesátých let polevilo tvrdé pronásledování ideových odpůrců komunistické a prosovětské orientace československého státu a v roce 1960 (následně pak i v dalších letech) byla amnestována značná část politických vězňů.

Pozici konzervativců výrazně oslabil XXII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1961, který odstartoval ve všech státech sovětského bloku tzv. druhou vlnu kritiky stalinismu. Ta se tentokrát neomezila pouze na vnitrostranické diskuse, ale pod označením kritika dogmatismu podnítila i (zatím jen omezeně probíhající) revizi praktik, které v předchozím období prostoupily všechny sféry života společnosti. Ideologické stereotypy utrpěly trhliny, jimiž do strnulého systému pronikaly odvážnější myšlenky, které následně ovlivnily atmosféru uvnitř komunistické strany i v celém Československu.

Posuny uvnitř KSČ zřetelně vyjevil až její XII. sjezd (4.–8. prosince 1962), jenž zformuloval program dílčího uvolnění veřejného života. Průlomem se v tomto směru stalo připuštění části „omylů“, jichž se komunistická moc v éře stalinismu dopustila, a následné soudní rehabilitace komunistických funkcionářů odsouzených v inscenovaných procesech. Proměna tváře vládnoucí strany, veřejně patrná od roku 1963, byla 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. Kniha Ladislava Mňáčka *Opožděné reportáže*, kriticky se vyslovující k nedávné československé minulosti, dosáhla ve slovenštině (*Oneskorené reportáže*, 1963) a v českém překladu (1964) více než stotisícového nákladu (→ s. 257, kap. *Próza*).

Na počínající obrodu společnosti měly výrazný vliv generační výměna a proměna sociálního složení obyvatelstva (rozšíření odborného a vyššího vzdělání, zvýšení počtu technické inteligence), ovšem nezřetelně stratifikovaného a nespokojeného s omezenými možnostmi seberealizace i s politikou mzdové nivelizace, jen nedůsledně řešené ve druhé polovině šedesátých let. Nespokojenost násobily i zřetelné hospodářské potíže, zvláště opakující se těžké poruchy v zásobování obyvatelstva základními potravinami a dalšími potřebami všedního života. Nesplněná očekávání halasně proklamovaného ekonomického růstu (ústící posléze v zrušení třetího pětiletého plánu) přinesla rozčarování jak běžným občanům, tak komunistickým funkcionářům, jejichž důvěra ve stávající politické praktiky ochladla. Komunistická strana proto musela přistoupit ke změnám, které ze svého pohledu považovala za zásadní. Začala připravovat ekonomickou reformu, jejímž vypracováním byl pověřen Ota Šik, a ve volených stranických orgánech dostala příležitost mladší generace komunistů, nahrazující původní dělnické kádry, oddané stalinismu. Tento proces, byť zprvu začínal nenápadně, vedl k dalšímu drolení stalinského systému a rychle zasáhl celou ideovou oblast. V ní se začala postupně otvírat příležitost pro prezentaci a toleranci názorů odklánějících se od striktní marxisticko-leninské linie.

Snad nejcharakterističtějším příkladem tohoto posunu bylo vydání knihy filozofa Karla Kosíka *Dialektika konkrétního* (1963). Práce se terminologicky hlásila k marxismu, odvolávala se na základní díla marxistické filozofie a usilovala o překonání jeho zjednodušeně politizujícího pojetí. V souladu s tendencemi v dalších státech východního bloku (které v Polsku reprezentoval kupříkladu Adam Schaff) směřovala k obecnému tázání po člověku a jeho existenci. Ústřední „problém odcizení“ nechápal Kosík pouze v Marxově pojetí „odcizené práce“ (tedy odcizení člověka od produktu vlastní pracovní činnosti); v návaznosti na ontologické chápání „odcizení“ mířil až k existencialistickému vnímání jedince v jeho konkrétní každodennosti, respektive v pseudokonkrétnosti odcizeného každodenního světa.

Kosíkova kniha stejně jako články a diskuse, zveřejňované na stránkách kulturních periodik, přispívaly k rozšiřování obzorů i ke stále zřetelnější názorové pluralitě. Společnost 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, podněcované aktivitou Svazu československých spisovatelů, který podporoval zahraniční návštěvy (mj. Jean-Paul Sartre a Simone de Beauvoirová v roce 1963) a stáže. 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. Zpřístupňovaly díla marxisty opomíjeného či kritizovaného existencialismu; vedle inscenací světového absurdního dramatu (Eugène Ionesco, Samuel Beckett) dosáhl značného ohlasu jeho český proud (Václav Havel). Toto stýkání podporované úspěchy, jichž dosáhla československá umělecká tvorba v zahraničí, zpochybňovalo možnost izolovaného vývoje socialistického umění i teorii permanentního zápasu ideologicky protichůdných táborů.

Rozšíření myšlenkového prostoru s sebou přinášelo toleranci k názorům doposud zavrhaných „revizionistů“ a kritizovaných autorů i další posuny v chápání socialistického realismu. Někteří spisovatelé se opět dočkali lepších publikačních možností (Vladimír Holan, Josef Škvorecký aj.) a jiným bylo umožněno vůbec publikovat (Bohumil Hrabal). Stále více se tak otevíral problém autonomnosti literární tvorby a její společenské zakotvenosti. Ke změně ovzduší přispělo vydání prací rakouského marxistického teoretika Ernsta Fischera (Odcizení, dekadence, realismus, 1963), francouzského komunisty Rogera Garaudyho (Realismus bez břehů, 1964) i diskuse v československém literárním tisku. Rehabilitace myšlenek, ještě před několika lety příkře odsuzovaných, obnovily debatu o meziválečné avantgardě.

Stále patrnější rozdíl mezi dvěma proudy marxistické estetiky (názorově otevřenějším a rigidním) se ostře vyhroutil na mezinárodní konferenci o díle Franze Kafky, pořádané u příležitosti 80. výročí spisovatelova narození na zámku Československé akademie věd v Liblicích u Prahy ve dnech 27.–28. května 1963 (knižně Franz Kafka. Liblická konference 1963, 1963). Iniciativa ke konání symposia vzešla od Alexeje Kusáka a Františka Kautmana, kteří dokázali pro svou ideu získat některé přední funkcionáře KSČ, zejména Pavla Reimana. Na konferenci samé se primitivně ideologizující přístup východoněmeckých badatelů střetl s liberálnějším přístupem českých a západních marxistů (Eduard Goldstücker, František Kautman, Roger Garaudy, Ernst Fischer), upozorňujících na existenciální rozměr Kafkových próz. Snad nejodvážnější referát přednesl filozof Ivan Sviták, jenž apeloval na myšlenkový a etický rozměr spisovatelovy tvorby. V paměti účastníků však překryl vědeckou důležitost symposia jeho dosah politický. „Kafkovská“ konference uvolnila v kultuře stavidla diskusím o řadě palčivých problémů. (Význam zlomového momentu, od něhož vedla přímá cesta k dění let 1968–69, jí byl přidělen také ve zpětném pohledu komunistických politiků v období normalizace).

Značnou rozvolněnost literárního prostoru potvrdil *III. sjezd Svazu československých spisovatelů*, konaný v květnu 1963 v Praze (knižně 1963). Reprezentativní, ale i pracovní setkání členů spisovatelské obce se organicky vřadilo do druhé vlny kritiky kultu osobnosti a odstraňování důsledků

stalinismu. Spisovatelé se snažili překonat představu schematického a neživotného socialismu, pokoušeli se upozorňovat na dlouho přehlížené humanistické ideály a usilovali o jejich znovuuvedení do života. Řada z nich odsoudila zločiny stalinismu a pojmenovala chyby, kterých se komunistická strana dopustila procesy v padesátých letech. Spisovatelská obec se vyrovnala též s rehabilitací davistů a tzv. slovenských buržoazních nacionalistů (Gustáv Husák či Laco Novomeský, který v té chvíli již byl členem Svazu). Období počátku padesátých let, nazývané nyní obdobím schematismu, spisovatelé hodnotili již s přihlédnutím k širším politickým okolnostem; kritizovali i nedávné omyly a neadekvátní řešení problémů v kulturní oblasti v letech 1958–59. Během roku 1963 se jimi zabývala členská komise Svazu československých spisovatelů, avšak výsledky jejího šetření nebyly zveřejněny. Rehabilitace postižených literátů se tak odehrály pouze formálně (jednalo se o Josefa Vohryzka, Ladislava Fikara, Josefa Hiršala, Jana Grossmana, Kamila Bednáře, Vítězslava Kocourka ad.). Už z vystoupení na sjezdu byla v spisovatelských řadách zřejmá neskryvaná názorová rozrůzněnost. Tuto diferenciaci zrcadlilo také složení ústředního výboru Svazu, v němž ovšem chyběli zástupci nejmladší generace. Na společné kandidátce do ústředního výboru se objevilo dvacet čtyři nových jmen (voleno bylo čtyřicet pět spisovatelů, z toho třicet českých a patnáct slovenských). Tajemníky se stali výrazní nositelé kritických názorů (Karel Ptáčník, Vojtech Mihálik, Ivan Kříž), funkci prvního tajemníka si však udržel stoupenec konzervativního křídla Ivan Skála. Poměry ve Svazu dospěly do stadia, kdy obě hlavní názorové skupiny alespoň na čas našly společnou platformu. Mezi proudem, nesmiřujícím se v padesátých letech s diktátem kulturní politiky, a umělci, kteří se podíleli na jejím uvádění do praxe, se objevila až překvapivá ochota ke spolupráci a vůle k proměně svazového života.

Klíčovými problémy, vůči nimž se oba směry vyhraňovaly, bylo hodnocení padesátých let, zvláště jejich kulturní linie, dále otázka meziválečné avantgardy a vztah k abstraktnímu umění. Sjezdové výhrady proti autoritativním textům Ladislava Štolla a Jana Petrmichla, které prezentovaly dogmatismus předchozího desetiletí, vyslovili Laco Novomeský, Ladislav Mňačko, Jan Trefulka, Milan Kundera, ale také Jan Štern (svého času militantní přispěvatel Tvorby). Štollovi a Petrmichlovi obhájci se naopak snažili jejich výhrady zmírnit poukazem na dobovou zakotvenost obdobných názorů. To však v zásadě odmítly posjezdové diskuse v kulturním tisku. Došlo tak k zřetelné polarizaci literárního prostoru. Na jedné straně stáli literáti s obranářskými postoji, zamlčující vlastní podíl na tzv. deformacích kulturního života v pounorovém období, na druhé straně spisovatelé a publicisté, jejichž stanoviska vycházela z vnitřní sebekritiky, názorového prozření a pocitů odpovědnosti, ale nejednou mohla být

motivována také osobními důvody a antipatiemi (například značná část bývalého okruhu Tvorby z přelomu čtyřicátých a padesátých let zaujala po roce 1960 protištolllovské, antidogmatické postoje). Vyhraňování obou směrů se však neodehrávalo pouze na poli umění, byť se projevovalo v diskusích o realismu a antirealismu, respektive společenské úloze umělecké tvorby a jejím poměru k ideologii, ale především v rovině etické a politické.

K rozrůžňování literárního života, patrnému ve sjezdové diskusi i v kulturních médiích, významně přispěl nástup mladé generace spisovatelů a kritiků, kteří se sice s dědictvím leninských norem v umění museli vyrovnávat, ovšem podíl na jejich prosazování měli buď minimální nebo nulový. Již během sjezdového jednání podpořila většina diskutujících princip konstituování tvůrčích skupin pod patronací Svazu a sdružených kolem literárních časopisů. Právě tento přístup byl svazovou konferencí v roce 1959 prakticky anulován. Doceněním úlohy časopisu Květen v literárním dění druhé poloviny padesátých let, ale také chválou časopisu Plamen, který v následujícím období poskytoval prostor mladým autorům (vystoupení Josefa Hanzlíka), i kritikou uzavřenosti okruhu týdeníku Literární noviny (příspěvek Alexeje Pludka) upozorňovali účastníci sjezdu na potřebu publikačních možností pro mladé spisovatele (proslov Jiřího Gruši aj.). Rozšíření slovenské Mladé tvorby v celorepublikový časopis však členové Svazu nepodpořili.

Otázka mladých spisovatelů nebyla jediným problémem, jež restrikce z let 1958–59 odsunuly do pozadí. Ze sjezdové diskuse vzešel požadavek, aby v rámci Svazu mohla působit sdružení umělců spjatých nejen generačně, ale také názorově, a tak začal od počátku roku 1964 vycházet měsíčník Tvář jako skupinová tribuna nastupující umělecké generace. Volné uskupení autorů (Jiří Brabec, Milan Kundera, Ivan Klíma, Karel Kosík ad.) podalo vedení Svazu žádost o vydávání časopisu, který by se zabýval filozofií, literární historií a estetikou. Úsilí o založení revue Červen však zůstalo ve stadiu projektu, který naplnil až roku 1966 časopis Orientace. Snahy dalších skupin (kupř. aktivita Jiřího Koláře, Jana Vladislava a Josefa Hiršala) se, přes formální podporu Svazu, nenaplnily. Bránily tomu státní a stranické orgány, nadřazené tvůrčím svazům a schvalující návrhy i profil nových časopisů, ediční plány svazového nakladatelství, přiděly papíru a v neposlední řadě svazový rozpočet.

Projekt nového dohledu nad kulturou a jejím řízením, formulovaný XII. sjezdem KSČ, našel konkrétní výraz počátkem roku 1964 v zřízení *Československého ústředí knižní kultury* – mezičlánku státních orgánů, tvůrčích svazů a polygrafického průmyslu. Při této instituci vznikl též časopis Knižní kultura. Současně byl připravován nový autorský zákon (O dílech literárních, vědeckých a uměleckých), který nabyl právní platnost v roce 1965, zatímco zákon tiskový, schválený o rok později, platil od roku 1967.

Vedení komunistické strany odmítalo i nadále tendence zprostit literaturu její politické, ideologické a instrumentální úlohy. V roce 1963 obnovil Ústřední výbor KSČ činnost ideologické komise a projednával situaci v kulturní oblasti. Tato debata vyústila v předjaří 1964 v rezoluci *Poslání a stav kulturních časopisů* (in Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od listopadu 1962 do konce roku 1963, 1964), podrobně analyzující pokusy literátů nastolovat otázky o společenské funkci umění a kritizující šíření nemarxistických názorů v literárních časopisech. Svaz československých spisovatelů sice doporučoval redakcím i své tiskové komisi, aby těsněji spolupracovaly s ideologickým oddělením ÚV KSČ, v praxi však víceméně pouze sledoval a formálně zastřešoval spontánní vývoj.

Posilující mnohovrstevnatosti literárního procesu, signalizujícího sílící autonomii kulturního života, vycházely volené svazové orgány většinou vstříc, a to zvláště poté, co Ivana Skálu, který s tímto směřováním Svazu nesouhlasil a vzdal se funkce prvního tajemníka, nahradil Jiří Šotola. Změna na klíčovém místě jen potvrdila probíhající trendy a předjela další emancipační snahy spisovatelské obce i pokračující diferenciaci kulturního života.

V polovině šedesátých let nabyl proces politického uvolňování, označovaný jako demokratizace veřejného života, na dynamičnosti. Ve značné míře to byl důsledek relativní otevřenosti komunistické strany, v níž se začínala prosazovat mladší generace politiků (Čestmír Císař, Zdeněk Mlynář aj.) a která byla donucena řešit závažné celospolečenské problémy. Snažila se propojit ideje komunismu a skutečné osobní svobody. Zdeněk Mlynář kupříkladu napsal: „Model socialismu‘ jako nejsvobodnější společnosti proto také zcela nutně vyžaduje, aby celá sféra vztahů politické demokracie byla utvářena tak, že bude plně podporovat a nikoli brzdit nebo formalizovat iniciativu a tvůrčí občanskou aktivitu socialistického člověka“ (Tváří v tvář politice, Kulturní tvorba 1965, č. 45).

To ovšem neznamenalo, že se politika vzdávala práva na regulaci kulturního a občanského života, do něhož stále zjevněji pronikaly nonkonformní a nemarxistické názory a postoje. Ostatně vedení KSČ nemělo na otázku po dalším směřování společnosti a kultury jednotnou odpověď. Ukázalo to v roce 1965 odvolání oblíbeného ministra školství a kultury Čestmíra Císaře a jeho exemplárně výstražné přesunutí na místo velvyslance v Rumunsku. Obavy budil i způsob, jímž politická moc krotila vyhraněně kritickou publicistiku (ukončení televizního cyklu *Zvědavá kamera*), politickou satiru (soudní proces s karikaturistou Miroslavem Lidřákem-Haďákem pro hanobení republiky) či represe namířené proti studentským akcím. Pokusy o kontrolu kulturní scény se tak neustále prolínaly s demokratizačními snahami, což bylo příznačné pro celý tehdejší život.

Jestliže v první polovině šedesátých let vstoupila československá kultura zpět do širšího evropského i světového kontextu, po roce 1965 dosáhli někteří tvůrci nesporného mezinárodního uznání. „Světovost“ se tak poznenáhlu stávala měřítkem úrovně umělecké práce. Mezinárodního ohlasu se dostalo zvláště tzv. nové vlně české kinematografie, reprezentované režiséry Milošem Formanem, Jiřím Menzlem, Ivanem Passerem, Věrou Chytilovou, Janem Němcem, ze starších pak Oldřichem Lipským či dvojicí Ján Kadár – Elmar Klos. Prestiž československého filmu zvýšilo udělení Oscara snímkům *Obchod na korze* (rež. Ján Kadár – Elmar Klos, literární scénář Ladislav Grosman) za rok 1965 a filmu *Ostře sledované vlaky* (rež. Jiří Menzel, podle novely Bohumila Hrabala) za rok 1967. Významné evropské ceny obdržel další Menzlův film *Rozmarné léto* (podle literární předlohy Vladislava Vančury) a parodie Oldřicha Lipského *Limonádový Joe* (scénář a literární předloha Jiří Brdečka). Značnou odezvu vyvolaly také Formanovy *Lásky jedné plavovlásky* z roku 1965. Kultovním filmem mladé generace se stal muzikál *Starci na chmelu* (1964) režiséra Ladislava Rychmana a scenáristy Vratislava Blažka, kteří konfrontovali svět dospělých s upřímností té části dospívající mládeže, která se mu nepřizpůsobuje a spontánně odmítá veřejné pokrytectví. Nápadité písňové texty i využití elektrických kytar odpovídalo cítění nastupující generace, která nebyla bezprostředně zatížena válečnými zážitky, politickými poválečnými zápasy a dramatem února 1948.

Její značná část proto vnímala československou realitu vyostřeně, netajila se výhradami vůči politice KSČ i obdivem k západnímu životnímu stylu a kultuře, do níž zahrnovala též sílící oblibu rockových (bigbeatových) skupin, záhy napodobovaných i v domácím prostředí. Jestliže se na počátku šedesátých let těšila mezi mladými lidmi značnému zájmu poezie, včetně písňových textů Jiřího Suchého vycházejících z poetismu a surrealismu, kolem roku 1965 se jejich vkus změnil. Programově tvrdší projev rockové hudby vyžadoval adekvátní české texty, z nichž se však nevytratila osobitá lyrika a smysl pro dadaistické hříčky, takže řada písní složená v tomto období následně „zlidověla“. Pozvolný zrod kulturního stylu nejmladší generace, zřetelně zasažené západními vlivy a tvořící protiváhu oficiální kulturněpolitické linii, komunistické vedení znepokojovalo. Neklid stranických orgánů prohlubovala rovněž postupná ztráta autority mládežnických organizací, zvláště Československého svazu mládeže, který na úrovni nižších složek přestával plnit politickovýchovné poslání. Projevovaly se v něm též svobodomyšlné a kritické tendence, patrné především mezi středoškolskými a vysokoškolskými studenty. Ti usilovali o autentické vyjádření svých postojů a názorů, ovšem dílčí příležitosti, kterých se jim dostalo, nemohli plně využít. Zásahy Sboru národní bezpečnosti při studentském majáles v Praze v roce 1965, s tím spojené vyhoštění kontroverzního amerického básníka Allena Ginsberga i rozhánění májových

setkání u pomníku K. H. Máchy na pražském Petříně dokládaly, jak se komunistická moc stále obávala jakýchkoliv spontánních projevů veřejnosti. Generační rozdíly, podmíněné odlišnou životní zkušeností i rozdílným vnímáním skutečnosti, tak přispívaly k prohloubení názorové diferenciaci společnosti v politické i kulturní sféře.

V polovině šedesátých let nastaly lepší časy také pro experimentální umění, které přestávalo být na periférii zájmu (výstava *Obraz a písmo* v Praze v roce 1966, antologie Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Slovo, písmo, akce, hlas z roku 1967*) a jehož kontakty se zahraničními souputníky nabývaly na síle. Ve stále ještě omezeném prostoru se aktivizovaly další směry – akční umění, happening či nová hudba (mimo jiné bylo založeno sdružení *Aktual*; 13.–14. října 1966 proběhl v Praze festival skupiny Fluxus).

Svaz československých spisovatelů byl vzrůstající pluralitě kulturního i literárního prostoru nakloněn. Podporoval setkávání i konfrontaci jednotlivých uměleckých proudů, i když se přitom takticky zaštiťoval (poněkud alibistickou a rozpornou) podmínkou ideové jednoty vnitřně diferencované kulturní obce. Tak ji 9. června 1965 formuloval první tajemník Svazu Jiří Šotola na slavnostním plenárním zasedání u příležitosti dvacátého výročí osvobození Československa. V těchto mezích, daných zvolenou taktikou, podporovalo předsednictvo Svazu svobodu tvorby a nezávisle na nadřazených státních a stranických institucích začalo připravovat tzv. pozitivní program literatury, který měl vytvořit podmínky k práci všech umělců a zajistit jí respekt ve společnosti.

V realizaci těchto zásad však vedení Svazu československých spisovatelů nebylo důsledné. Odvolávalo se sice na jednání redaktorů svazových časopisů o sporných statích s Hlavní správou tiskového dohledu a ideologickou komisí ÚV KSČ, ale nedokázalo prosadit vznik dalších kulturních periodik. Navíc, v rozporu s proklamovanou aspirací zastřešovat a sjednocovat literární život, neakceptoval Svaz takové výrazné osobnosti, jakými byli Václav Černý, Jindřich Chalupecký, Jan Grossman, Jiří Kolář či Vladimír Justl, tedy vesměs kritici a tvůrci, jimž vládnoucí režim nedůvěřoval. Alibismus svazové i celospolečenské praxe nazval Václav Havel v diskusním vystoupení na zmíněném červnovém zasedání pléna Svazu „úhybným myšlením“. Podle Havlova názoru neměl Svaz „smlouvat mezi literaturou a politikou“ a „nikdy by se asi neměl stát institucí, která dává direktivy jak psát a vytyčuje literatuře jakékoli umělecké úkoly. Právě naopak: musí pomáhat literatuře, aby byla skutečně a co nejlépe literaturou, spisovatelům, aby byli co nejsvrchovaněji sami sebou, časopisům, aby byly tím, čím být chtějí a čím tedy jedině mohou být dobře“. Autor tímto příspěvkem zpochybnil jakékoliv politické řízení a usměrňování kultury tvůrčími svazy i státními a stranickými orgány (zčásti publikováno v

Literárních novinách 1965, č. 25, kompletně čas. Sešity pro mladou literaturu 1968, č. 21).

Svůj výklad demonstroval Havel na osudu časopisu *Tvář*, jehož charakter (zvláště druhého ročníku řízeného šéfredaktorem Janem Nedvědem) rozhodně neodpovídal stranické představě tribuny mladé literatury, kterou měl časopis v existující struktuře kulturních časopisů naplňovat. K širšímu autorskému kruhu umělců a teoretiků nemarxistických estetických i politických názorů a pestrého věkového složení (Emanuel Mandler, Jan Kolář, Jan Beneš, Ivan Sviták, Ladislav Hejdlánek ad.) nemohly mít komunisty ovládané instituce důvěru. Další existence *Tváře* nebyla možná bez alespoň částečného přizpůsobení se dobovým požadavkům. Spor o časopis zároveň dokládá limity kulturního a politického uvolnění. Zřetelný nemarxistický profil periodika provokoval a dráždil, ba zdál se i popírat dosavadní taktiku, spoléhající na pozvolné rozšiřování názorového prostoru dílčími kroky i na osobní provázanost kulturní a politické sféry.

Spor o *Tvář* nezakrytě vyjevil nejen obecný problém touhy po autonomii umělecké i kritické tvorby a snahou o její kontrolu, nýbrž logicky vyústil v konflikt mezi redakcí nonkonformního časopisu (a s ním sympatizujících spisovatelů) na jedné straně a ideologickou komisí ÚV KSČ i některými členy vedení Svazu československých spisovatelů na straně druhé. Svaz se o *Tvář* kriticky zajímal už od jejího zrodu, v druhé polovině roku 1965 však začal připravovat výměnu šéfredaktora a proměnu časopisu v publikační prostor pro mladé autory. „*Tvářistě*“ na podporu stávajícího charakteru časopisu uspořádali podpisovou akci a vytvořili *Aktiv mladých*, „dobrovolné pracovní společenství“ literátů do pětaticeti let při Svazu československých spisovatelů. Pouze třetina z nich byla ovšem kandidáty členství spisovatelské obce. Ve vztahu k Svazu mohl *Aktiv* působit jako svébytný subjekt a plnit roli obhájce ideové plurality v literárním životě.

Během jednání o dalším osudu časopisu došlo k názorovému rozštěpení spisovatelské obce i vrcholného orgánu Svazu, jehož část opakovaně nepřijala usnesení o výměně redakce *Tváře*, iniciované ideologickou komisí ÚV KSČ. Případ *Tváře* přiměl svobodomyšlnější část spisovatelů, vesměs členů Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů i KSČ, aby pojmenovali a shrnuli do pěti bodů nejzávažnější problémy, které hodlali předložit k rokování dalšímu celosvazovému sjezdu. Jejich výhrady se týkaly koncepce socialistické kultury, řízení kulturní oblasti komunistickou stranou, cenzury, budoucího profilu Svazu a ekonomických podmínek umělecké i kritické tvorby. V této skupině byli nejen nonkonformně uvažující Milan Kundera, Karel Kosík a Ivan Klíma, ale též bývalí pouťovní radikálové Milan Jungmann a Pavel Kohout, kteří postupem doby rozpoznali omyly stalinské éry. S nimi sympatizovali rovněž první tajemník Svazu Jiří Šotola a kandidát ÚV KSČ Jan Procházka.

Současně „tvářisté“ připravili petici požadující svolání předčasného sjezdu Svazu československých spisovatelů, která však uvnitř Svazu nezískala potřebnou podporu – zvláště poté, co se její protiváhou stal dopis, který z podnětu ideologické komise ÚV KSČ rozeslalo předsednictvo Svazu všem členům a kandidátům spisovatelské organizace. Odmítalo v něm administrativní zastavení Tváře, přiklánělo se ke zkvalitnění její náplně a samo zahájilo přípravy ke svolání spisovatelského sjezdu.

Vedení Svazu naopak samo založilo komisi pro mladou literaturu, do níž jmenovalo několik spisovatelů z okruhu Tváře. Její sympatizanti pak začali pozvolna opouštět Aktiv mladých a navazovali těsnější spolupráci se svazovou komisí, jejíž činnost vyústila ve vydávání nového generačního časopisu *Sešity pro mladou literaturu*. „Tvářisté“ sice na své členství ve svazové koordinační komisi pro mladou literaturu postupně rezignovali, ale rapidní snížení rozpočtu časopisu i stupňující se politický tlak vedly postupně k víceméně nucenému zastavení Tváře, pro něž se nakonec vyslovila i samotná redakce.

Struktura svazového tisku se tak proměnila. Vedle *Sešitů pro mladou literaturu* začala na počátku roku 1966 vycházet stále odkládaná revue *Orientace* a na Slovensku se nabídka kulturního tisku rozšířila o literárněteoretický časopis *Romboid*. Problémy svazového života, kritizované Václavem Havlem a dalšími, tedy nedůslednost v plnění sjezdových usnesení (zejména pokud šlo o literární skupiny a „falešnou reprezentaci“ Svazu, zdráhajícího se přijmout do svých řad některé tvůrce), však zůstávaly nedořešeny či vůbec neřešeny.

Okruh Tváře zvolil za této situace taktiku neúčasti na svazovém životě a požadoval obnovení skupinového časopisu, přičemž využíval pravomocí formulovaných ve sjezdových rezolucích. Výsledkem jejich snah bylo vydání sborníků *Podoby* (1967, ed. Bohumil Doležal) a *Podoby II* (1969, ed. Václav Havel), které literární scénu programově rozšiřovaly o její různorodější zákulisí: obsahovaly mimo jiné texty Jana Zahradníčka, Bohuslava Reynka, Stanislava Zedníčka, Milana Medka, Jiřího Koláře a dalších.

Svaz československých spisovatelů, včetně svého předsednictva a ústředního výboru, pozbyl během diskusí o Tváři celistvost. Emancipační snahy spisovatelské organizace již dospěly do stadia, kdy nebyla ochotna plnit diktát ideologické komise ÚV KSČ. Bez větší odezvy přijala *Rezoluci XIII. sjezdu KSČ k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury* (Nová mysl 1966, č. 12), v níž komunistická strana nadále obhajovala a zdůrazňovala svou úlohu při řízení kulturní sféry a opakovaně vystoupila s programem politicky angažovaného umění. Toto přitvrzení však u československé veřejnosti jen zvyšovalo rozpaky z protichůdných kroků komunistického vedení. To na jedné straně lpělo, ve shodě s textem platné ústavy, na své moci a na udržení kontroly nad všemi oblastmi života, na

druhé straně ale víceméně ignorovalo pronikavou politickou změnu v Sovětském svazu, kde v říjnu 1964 Nikitu Chruščova, krátce předtím okázale přivítaného v Československu, vystřídal v čele komunistické strany Leonid Brežněv a s ním spjatá skupina neostalinistů. Snaha o vlastní politiku, jak ji praktikoval Antonín Novotný, poprávala kulturní a vědecké sféře i po roce 1964 poměrně značné možnosti, zvláště v porovnání se sousední Německou demokratickou republikou i některými dalšími státy sovětského bloku. Novotného vedení se ovšem ocitalo ve dvojím tlaku: sovětským neostalinistům a jejich přívržencům, včetně českých i slovenských, se zdálo příliš měkké a nedůvěryhodné, pro reformně smýšlející komunisty i početnou část nekomunistické veřejnosti zase málo liberální.

V daných poměrech se proto spisovatelé mohli, v souladu s českou tradicí, profilovat jako svědomí společnosti i mravní protiváha moci a směřovat k aktivitám, které se stále zjevněji orientovaly na politickou oblast. Bez dalšího politického uvolnění zůstávala totiž přirozená touha tvůrčí inteligence po svobodném konání a zvláště svobodě slova v půli cesty, navíc, jak potvrzovala dosavadní zkušenost, permanentně ohrožovaná recidivami necitlivých mocenských zásahů. Ačkoliv se napětí mezi spisovateli a politickou mocí neustále stupňovalo, nebylo možné, aby se vedení Svazu ocitlo na vysloveně protikomunistických a protisocialistických pozicích. V předsednictvu spisovatelské organizace i mezi jejími reformně naladěnými členy si uchovávali značný vliv lidé, kteří považovali původní komunistické a socialistické ideály za nezpochybnitelnou hodnotu. Jejich přesvědčení upevňovalo jak opětovné docenění avantgardy, zastávající v meziválečném Československu i ve světě levicové postoje, tak celková politická atmosféra v západní Evropě, v níž právě slavily úspěch socialistické strany a kde se veřejné mínění, také zásluhou mladých radikálů, posunulo výrazně doleva. Mezi většinou kriticky smýšlejících spisovatelů převládalo mínění, že socialismus, zbavený deformací a chyb, je v zásadě správná věc, jíž po příslušných reformách patří budoucnost. Někteří z nich tímto způsobem vyřešili dilema mezi někdejší vírou v stalinskou podobu socialismu a postupným vystřízlivěním, které mnohdy vyústilo až v pocity viny a mravní spoluzodpovědnosti. Ostatně značná část československé společnosti, jejíž nálady umělci vyjadřovali i spoluutvářeli, sdílela shodné či podobné názory.

Všechny tyto protichůdné tendence vyvrcholily roku 1967 příznačně na půdě Svazu československých spisovatelů, a to ve sporech o svazový týdeník Literární noviny, který byl již od svého vzniku v padesátých letech periodikem nejenom úzce literárním, ale i kulturně-politickým. Jestliže však Literární noviny byly založeny s úkolem propagovat stranickou linii v kultuře, v průběhu šedesátých let se stále zřetelněji stávaly platformou pro kritický postoj k aktuálním kulturním a politickým problémům současnosti. Vedle ukázek beletrie, literárněkritických statí a polemik se tak na jejich

stránkách otevíral prostor pro závažná ekonomická i sociologická témata, čímž fakticky suplovaly úlohu neexistujícího kriticky zaměřeného politického týdeníku. Četné zásahy Hlavní správy tiskového dohledu nedokázaly profil Literárních novin změnit. Ideologická komise ÚV KSČ se proto při jednáních s vedením Svazu i redakcí Literárních novin snažila dosáhnout zúžení záběru periodika a obrátit pozornost redakce výhradně k literární problematice, pojímané v duchu oficiální stranické linie. Svaz na tyto výtky zprvu reagoval dílčími personálními obměnami redakční rady a formálním zrušením funkce šéfredaktora, přičemž na místě odpovědného redaktora nadále ponechal Milana Jungmanna. I ten však musel počátkem roku 1967 nastoupit tvůrčí dovolenou a spolu s Ludvíkem Vaculíkem redakci opustit, neboť Ústřední výbor KSČ odchodem nepohodlných redaktorů podmínil další vydávání časopisu. Ve snaze o kompromis převzal řízení Literárních novin Jiří Šotola, jehož povinnosti prvního tajemníka Svazu zase v podstatě přejali nově zvolení tajemníci Karel Ptáčník a Juraj Špitzer. Komunistické vedení tak sobě i veřejnosti opět demonstrovalo své odhodlání udržet si kontrolu nad kulturou a médií.

Permanentní napětí mezi spisovatelskou obcí a stranickými představiteli umocnil nový tiskový zákon, který vstoupil v platnost 1. ledna 1967. Cenzurní praxi, již ustavením *Ústřední publikační správy* legalizoval, 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 označily, ve shodě se stanoviskem Sovětského svazu, za agresora i viníka krize na Blízkém východě Izrael. Naproti tomu spisovatelé Arnošt Lustig (novinářský zpravodaj a svědek událostí v první izraelsko-arabské válce v roce 1948) i publicista Luděk Pachman adresovali protest proti jednostrannému hodnocení událostí přímo Ústřednímu výboru KSČ. Oficiálně šířenou antisemitskou atmosféru se pokusily rozptýlit Literární noviny článkem *Spisovatelé a Střední východ*, jenž byl Ústřední publikační správou zastaven. Spisovatel Ladislav Mňačko dokonce na protest proti vládní politice emigroval do Izraele. Reakce spisovatelů a některých vlivných novinářů, například mezinárodního šachového velmistra Ludřka Pachmana, souzněly v této otázce s míněním nezanedbatelné části veřejnosti, která si ještě pamatovala mimořádnou podporu komunistického Československa Izraeli po únoru 1948 a proarabský postoj vlády vnímala jako politický obrat učiněný pod tlakem Sovětského svazu.

V takto vypjatém ovzduší končily přípravy *IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů* (knižně *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů /protokol/, 1967*). Komunističtí ideologové se zcela oprávněně obávali narušení pracovního charakteru sjezdového jednání otázkami

politickými a etickými, o nichž se rokovalo i na předchozích dvou sjezdech. Kritická vystoupení očekávali především ze strany autorského okruhu bývalé Tváře, v jejímž pozadí se domnívali vidět osobnost Václava Černého, spojeného údajně s antikomunistickou emigrací na Západě, konkrétně s časopisem Svědectví Pavla Tigrida. Černý se s ním setkal při dvouměsíční návštěvě Francie na jaře 1966, kde jeho cestu sledovala Státní bezpečnost. Významnou roli prostředníka přisuzovalo komunistické vedení spisovateli Janu Benešovi, s nímž přichystalo soudní proces za to, že od roku 1964 ve Svědectví publikoval pod pseudonymem seriál o kulturní a politické situaci v ČSSR. Beneš byl v roce 1966 odsouzen do vězení za podvracení republiky. Znepokojení stranických předáků pramenilo rovněž z mimoliterárních aktivit spisovatelů-komunistů v okruhu Literárních novin a Hosta do domu i z konfliktních jednání mezi vedením Svazu a ideologickou komisí ÚV KSČ v době příprav sjezdu.

Třídenní sjezdové jednání, zahájené 27. června 1967, otevřel Milan Kundera doplněním dokumentu *Návrh stanoviska ÚV SČSS k některým otázkám československé literatury*, který již byl připraven a schválen předsednictvem Svazu československých spisovatelů a sjezdu byl předložen jako návrh rezoluce. Kunderovo vystoupení nahrazovalo obvyklý hlavní referát, zhodnotilo literární tvorbu posledních let a označilo ji za dobu nebyvalého rozmachu. Kunderův výklad vycházel z obecných úvah o vztahu národa, jeho kultury i svobody a neskrýval inspiraci v provokativních myšlenkách H. G. Schauera a T. G. Masaryka: „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?“

V obdobném duchu promluvili i další. Když se Pavel Kohout a Alexandr Kliment dotkli problému svobody a nesvobody v literárním i veřejném životě a s ní související duchovní krize společnosti, sjezd demonstrativně opustil vedoucí delegace ÚV KSČ Jiří Hendrych. Hrozící rozvrat sjezdového jednání odvrátil Eduard Goldstücker, účastníci sněmování se však názorově rozštěpili. Spisovatelé loajální ke komunistickému vedení (Ivan Skála, Jiří Hájek ad.) protestovali proti nesocialistickému charakteru některých projevů, jejichž sled považovali za předem připravený a záměrný. Na kritiku stávající kulturní politiky (příspěvky A. J. Liehma, Ivana Klímy, Václava Havla aj.) a historický exkurz o poměru intelektuála k moci a k vlastnímu svědomí (Karel Kosík) navázalo vystoupení Ludvíka Vaculíka. Projev, jehož autor požadoval, aby svébytnost kultury a umění i občanská svoboda nebyla pouhou proklamací, a který kritizoval nejen stanovy Svazu československých spisovatelů, ale také československé zákonodárství a ústavu, se stal nejostřejším mediálně prezentovaným útokem na stávající politický systém.

Delegace ÚV KSČ příspěvek razantně odmítla a někteří autoři věrně oddaní stranické linii opustili sál i sjezd.

Tím ale konfrontace neskončila. Nátlak ÚV KSČ se projevil v tom, že z kandidátky do ústředního výboru Svazu byli vyškrtnuti Pavel Kohout, Ivan Klíma, Ludvík Vaculík a Václav Havel. Sjezdová rezoluce pak byla výsledkem určitého kompromisu. Deklarovala účast Svazu na vytváření nového modelu socialistické kultury, již by nemělo určovat omezování lidské a tvůrčí svobody. Mezi úkoly nového ústředního výboru spisovatelské organizace tak zařadila mimo jiné úsilí o novelizaci tiskového zákona, péči o svazový tisk, revizi vztahu k československým spisovatelům v emigraci i k tvůrcům stojícím z jakýchkoliv důvodů mimo Svaz. Ačkoliv došlo ke zvolení svazového předsednictva, nedořešena zůstala otázka předsedy, jenž měl nahradit prvního tajemníka Svazu.

Ústřední výbor KSČ reagoval na sjezdové události, v kterých spatřoval předem připravenou a ze zahraničí řízenou provokaci, mimořádně tvrdě. S Milanem Kunderou, označeným za hlavního ideového viníka, zahájil stranické disciplinární řízení a Pavlu Kohoutovi udělil důtku. Z KSČ byli 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 československého 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 údajní signatáři (především z řad „tvářistů“) distancovali; prohlášení bylo označeno za dílo jednotlivce, Ivana Pfaffa.

Ve snaze předejít zformování spisovatelské obce v názorovou opozici začal Ústřední výbor KSČ připravovat vznik *Výboru pro kulturu a informace* (obdobu Výboru socialistické kultury) a zároveň narušovat ekonomické i publikační zázemí Svazu československých spisovatelů. Faktický monopol Československého spisovatele 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 spisovatelské obce, nové Literární noviny, lidově „Erárky“, nenalezly mezi spisovateli autorské zázemí a široký čtenářský okruh původních Literárních novin je bojkotoval. Informační embargo vytvořilo legendu o revoltě literátů; tisk poměrně rychle nahradily spontánně pořádané besedy občanů se spisovateli.

Zásah proti Literárním novinám se (po problémech Tváře a výměně redakční rady kulturně historické revue Dějiny a současnost) stal jedním

z posledních rázných činů, kterým se vládnoucí moc v předlednovém období snažila udržet kontrolu nad ideovým životem společnosti.

Společnost ale již byla v pohybu a ztrácela strach z konfrontace. To doložilo protestní vystoupení studentů z pražských strahovských kolejí na podzim roku 1967, rozehnané brutálním policejním zákrokem, i dříve nemyslitelné uspořádání I. beatového festivalu v Lucerně krátce před vánočními svátky téhož roku, tedy v době, kdy zasedání ÚV KSČ řešilo stěžejní problém odvolání svého prvního tajemníka.

V období tzv. pražského jara a jeho doznívání

Vnitrostranickou krizi z podzimu 1967 vyřešilo lednové zasedání ÚV 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.

Probuzená občanská společnost se poměrně rychle vnitřně diferencovala a v průběhu jarních měsíců začala vystupovat s konkrétními návrhy a připomínkami. V zjitřené, leč nadějemi prosycené atmosféře vznikl *Klub angažovaných nestraníků (KAN)*, společenství bývalých politických vězňů *Klub 231 (K 231)* i *Společnost pro lidská práva*, sledující dodržování Všeobecné deklarace lidských práv a svobod OSN. Postoje veřejnosti ve značné míře ovlivňovaly úvahy předních intelektuálů, spisovatelů, známých z nedávné minulosti kritickými postoji vůči oficiální politice (Karel Kosík, Milan Kundera, Ivan Sviták, Václav Havel ad.). V tomto směru nevnímala československá, zvláště pak česká společnost rozdíly mezi komunisty a nestraníky; rozhodující pro ni byla podpora celospolečenské reformy. Její čelní stoupenci publikovali své názory v denním a kulturním tisku a zúčastňovali se, často spolu s reformními politiky, četných mítinků, diskusních večerů a besed s občany. Spisovatelé vytvořili *Klub kritického myšlení*, jehož smyslem bylo zajišťovat svobodnou výměnu názorů na základní problémy soudobého kulturního a politického dění. Zapojení spisovatelské 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.

Spisovatelská organizace jako celek ovšem neusilovala o to, aby se stala politickým subjektem; spíše plnila úlohu inspirátora a usměrňovatele společenské obrody, jejíž průběh kriticky komentovala. Spisovatelé se hodlali nejprve vyrovnat s deformacemi a perzekucemi ve společnosti i v kulturním životě. Na podnět Svazu udělil odstupující prezident Antonín Novotný milost spisovateli Janu Benešovi, Ladislavu Mňačkovi bylo navráceno československé občanství a v květnu se vrátil do vlasti. Stranické tresty, uložené pěti spisovatelům po jejich vystoupení na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, byly anulovány a kompetence řešit problémy literární scény se vrátily do rukou Svazu.

Právě tato organizace, vedená nyní Eduardem Goldstückerem, zřídila rehabilitační komisi, která do června 1969 projednala 168 žádostí spisovatelů odsouzených v politických procesech, nespravedlivě vězněných či těch, jimž bylo upřeno nebo odebráno svazové členství (A. C. Nor, Václav Černý, Jan Patočka, Jan Vladislav, Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek ad.), respektive kterým bylo z politických důvodů zakázáno publikovat (kupř. Jaroslav Foglar). Ke zdárnému konci dovedla též případy tvůrců, postižených pracovní, publikační či stranickou diskriminací v letech 1958 a 1959 (například Ladislav Fikar se stal po devíti letech opět ředitelem svazového nakladatelství). Svaz rovněž intervenoval v záležitostech spisovatelů-politických vězňů, s nimiž rehabilitační soudní projednání protiprávních procesů zatím neproběhlo (Jiří Mucha, Josef Kostohryz, Václav Renč, Karel Pecka, Petr Kopta, Josef Palivec, Rudolf Mertlík, Jan Beneš), a zvláště se zasazoval o plnou rehabilitaci popraveného Závaše Kalandry. U těch spisovatelů, u nichž se právní narovnání již uskutečnilo (například Bedřich Fučík, Josef Knap, František Křelina, Zdeněk Kalista, Václav Prokůpek, Jan Zahradníček), bylo třeba zasadit se o jejich rehabilitaci morální, podobně jako u všech neprávem přehlížených autorů. Podmínkou začlenění těchto osobností do obecného povědomí i vřazení do nedeformovaných dějin české a slovenské literatury bylo zveřejnění jejich osudů a okolností jejich případů stejně jako nabídka publikačních možností.

V březnu 1968 se konalo plenární zasedání českých spisovatelů, které volalo – slovy Josefa Hiršala – k „morální inventuře“ všechny autory, podílející se na devastaci veřejného i literárního života v stěžejních momentech poúnorového vývoje (od přeměny Syndikátu českých spisovatelů v Svaz československých spisovatelů přes spisovatelskou konferenci v roce 1959 a likvidaci Tváře až po události kolem IV. spisovatelského sjezdu). Působení Ladislava Štolla v oblasti české literatury shledala rehabilitační komise jako škodlivé (ve stejné době byl Štoll penzionován v rámci

Československé akademie věd). Spisovatelé, kteří se ke svým někdejšími postojům a činům vyjádřili, je zdůvodňovali důvěrou v ideály komunismu i v politiku KSČ, ale připomínali rovněž nátlak stranických představitelů, jako například v případě publicistiky Jarmily Glazarové v období politických procesů.

Na spisovatelském březnovém plénu se zřetelně vyjevily názorové neshody mezi spisovateli-komunisty, aktivně ovlivňujícími literární život v předchozích dvou desetiletích, dále skupiny, jež zhruba od poloviny šedesátých let a zejména během IV. sjezdu vystupovala jako opozice nadřazených stranických orgánů, a konečně autorů, kteří nepatřili do řad KSČ a z oficiálního literárního života byli vylučováni či se pohybovali v jiném komunikačním prostoru. Tyto literáty, pokud se hodlali v budoucnu podílet na práci Svazu, sdružil *Kruh nezávislých spisovatelů (KNS)*, založený 29. března 1968 (program byl zveřejněn 4. července 1968). V jeho čele stanul Václav Havel. Deklarovaným cílem činnosti Kruhu byla péče o nezávislost kultury, její pluralitu i rovnoprávnost tvůrců, spočívající na odborných schopnostech a mravních zásadách. Podobně jako *Koordináční výbor tvůrčích svazů*, zřízený v květnu 1968, se Kruh přihlásil k povinnosti mravně bdít nad společenským vývojem.

Stanoviska ÚV KSČ (včetně Akčního programu) ani práce zákonodárných orgánů v tzv. polednovém období neodpovídaly ovšem představám radikálnějších reformátorů, zejména z okruhu tvůrčí inteligence. 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, který připravil Ludvík Vaculík, zveřejnily 27. června 1968 Literární listy a některé deníky (Práce, Mladá fronta, Zemědělské noviny). Výzva se zřetelně lomila ve dvě části: v první byla ostrým kritickým tónem analyzována minulost poúnorového Československa, druhá sledovala dosavadní nejednoznačný průběh a nedůslednosti reformního hnutí. Prvními signatáři textu se staly známé osobnosti: vědci, sportovci a umělci (mj. Jiří Hanzelka, Karel Kosík, Otomar Krejča, Alfréd Radok, Jaroslav Seifert, Jan Werich, Otto Wichterle, Emil Zátopek). Během několika dní se k jeho myšlenkám přihlásilo značné množství občanů – počet těch, kteří se pod prohlášení podepsali, překročil posléze 120 000.

Zatímco obyvatelé českých zemí výzvu spíše podporovali, na Slovensku, jež obrodný proces spojovalo především s touhou po politickém vyrovnání českého a slovenského národa formou federalizace, tomu bylo jinak. Komunistická strana Slovenska jako celek akci odmítla. Také 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 v Československu ostře kritizovaly a na československé vedení vyvíjely téměř soustavný nátlak. Rozpor mezi uvolňováním poměrů v Československu a zjevným přitvrzením politického kurzu v Sovětském svazu, Německé demokratické republice a Polsku zužoval reformním komunistům manévrovací prostor. Jejich tušení se naplnilo, když svolání Dva tisíce slov rozhodně odmítl Sovětský svaz i většina zemí východního bloku.

Tlak Sovětského svazu a jeho satelitů, zřejmý při březnových jednáních v Drážďanech i v sérii dalších rozhovorů, vedl na druhé straně k aktivizaci československé společnosti a růstu jejího zájmu o osud obrodného procesu. Ukázalo se to v době konání vojenských manévrů Varšavské smlouvy, uskutečněných pod názvem Šumava v červnu 1968 a sledovaných se znepokojením veřejností i značnou částí tisku kvůli záměrně protahovanému odchodu sovětských vojsk. Sovětský svaz tím dával najevo svůj nesouhlas s pokračováním obrodného procesu a zároveň manifestoval svou sílu. V polovině července se představitelé pěti socialistických států sešli ze sovětského podnětu ve Varšavě, aby znovu vyslovili obavy z československého vývoje. Na varšavské jednání reagovalo předsednictvo ÚV KSČ dopisem, v němž obvinění z podpory kontrarevoluce označilo za neopodstatněné a zároveň označilo názory představitelů socialistických států za postoje hraničící s vměšováním do vnitřních záležitostí Československa.

V průběhu letních měsíců nalezlo předsednictvo ÚV KSČ širokou podporu občanů; dopisem, datovaným 19. července 1968, ji vyjádřil též Svaz československých spisovatelů a ostatní tvůrčí svazy. Spisovatelská organizace pozvala do Československa pětičlenné delegace literátů ze Sovětského svazu, Polska, Bulharska, Maďarska, NDR, Rumunska, Jugoslávie a Kuby i několik významných tvůrců ze západních států (Louise Aragona, Elsu Trioletovou, Heinricha Bölla, Ernsta Fischera, J.-P. Sartra, Clauda Lévi-Strausse i další), aby se přesvědčili, že demokratizační proces probíhá v poklidu a při dodržování všech závazků, které Československo k socialistickému bloku má. Setkání členů politbyra ÚV KSSS a předsednictva ÚV KSČ na přelomu července a srpna 1968 v Čierné nad Tisou provázelo opětné vzednutí občanských aktivit s cílem podpořit československé představitele ve snaze o suverénní státní politiku. V Praze se kupříkladu konaly spontánní podvečerní diskuse u pomníku Mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí. 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. Během rozhovorů v Čierné nad Tisou přistoupilo vedení KSČ na některé požadavky

sovětské strany. Ještě závažnější bylo, že se pod sovětským nátlakem projevila názorová nejednotnost přímo mezi členy předsednictva strany; ta byla zřejmá též při poradě vedoucích činitelů komunistických a dělnických stran 3. srpna v Bratislavě. Události vyústily 21. srpna 1968 v intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy – Sovětského svazu, Bulharska, Německé demokratické republiky, Polska a Maďarska – do Československa.

Okupace okamžitě vyvolala bezprostřední a v pravém slova smyslu masový odpor veřejnosti, odhodlané ubránit československou reformu. Po obsazení rozhlasu, televize a omezení činnosti dalších médií okupačními vojsky probíhala společenská komunikace ve ztížených podmínkách. Ulice se již od ranních hodin 21. srpna plnily protestními nápisy, rozšiřovány byly hesla i letáky, jejichž společným jmenovatelem byly přiměřená slušnost, vtip, výstižnost a zkratkovitost. Rozvinuly se též další formy spontánních literárních projevů – zvěsti, obměny lidových a populárních písní, protestsongy i anekdoty.

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 Čierné nad Tisou požadoval zákaz „protisocialistických“ organizací, nepovolení činnosti obnovované sociálně demokratické strany, stranickou kontrolu tisku, upevnění pozic složek ministerstva vnitra i armády, zrušení platnosti vysočanského sjezdu a odchod tzv. protisovětsky smýšlejících osob z čelných funkcí.

Plné a přesné znění tzv. moskevského protokolu, jímž vlastně začínala tzv. normalizace poměrů, československá veřejnost neznala. Proto také ve své většině doufala v možnost udržení pozitiv polednového vývoje. O jeho hodnoty sváděla zápas, který však byl, vzhledem k přítomnosti sovětských vojsk na československém území, předem rozhodnut. 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.

Spisovatelé ani v tomto období nestáli na okraji dění. Svůj nesouhlas s intervencí vyjádřili rezolucemi, přijatými 6. a 17. září 1968. Svůj postup koordinovali s ostatními tvůrčími svazy. Již 31. srpna vydal Koordináční výbor tvůrčích svazů (v té době významná politická síla, jednající s vládou i nejvyššími stranickými orgány) protestní *Prohlášení vědců, novinářů a*

umělců. Kromě toho Svaz československých spisovatelů zastavil vydávání Literárních listů a připravil koncepci kulturního týdeníku Listy. Zvěsti o emigraci některých spisovatelů (Milan Kundera, Milan Jungmann aj.) Svaz přešetřoval a své členy také zaštiťoval před útoky v tisku pěti intervenčních států. Po odchodu Eduarda Goldstückerera na neplacenou dovolenou (na jeho odstoupení měly mimo jiné vliv články v moskevském časopise Literaturnaja gazeta) se svazového vedení ujal 4. října 1968 Jaroslav Seifert spolu s Jiřím Brabcem, Ladislavem Fikarem, Milanem Uhdem a Františkem Vrbou.

Nové vedení Svazu československých spisovatelů nerespektovalo počínající normalizaci, jak ji dle sovětského diktátu uváděli do života přívrženci Moskvy ve vrcholných orgánech komunistické strany, kde se stále více prosazoval Gustáv Husák. Na konci října se konaly spisovatelské aktivity v Praze, Brně a Ostravě, na nichž svazoví představitelé přijali dohodu o solidaritě mezi vědci, umělci, novináři a všemi pracujícími. 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. Protest vůči posrpnovému vývoji vyjádřili pražští spisovatelé 31. října v *Prohlášení aktivu českých spisovatelů k politické situaci v zemi*: „Pokud jde o nás, spisovatele, jsme rozhodnutí učinit vše na podporu politiky, která povede nikoli k zdánlivému, ale skutečnému překonání dnešní situace a tím i k dalšímu rozvoji toho, čemu jsme si zvykli říkat socialismus s lidskou tvář. Nejsme však a nikdy nebudeme ochotni přiznávat zločiny, kterých jsme se nedopustili, či děkovat za pomoc, která není než křivdou. Nejsme a nebudeme nikdy ochotni nazývat lež pravdou a nespravedlnost nutností. Mocí lze likvidovat lidi, nikoli jejich myšlenky“ (Listy 1968, č. 1).

Nastupující normalizace postihla tvrdě především svobodně se vyjadřující tisk. Přes protesty, zaslané vládním orgánům, byly zastaveny vlivné časopisy Reportér, Politika a Kulturní život, otevřeně se vyjadřující k politickým poměrům i aktuálním otázkám. Atmosféru ve společnosti vyostřilo v závěru roku 1968 listopadové plénum ÚV KSČ, které pod diktátem Moskvy fakticky rezignovalo na obhajobu polednové politiky. S tímto posunem se nehodlali smířit představitelé tvůrčích svazů, jejichž zástupci se sešli 22. a 26. listopadu na shromážděních v Praze. Podobně jako stávkující vysokoškolští a částečně i středoškolští studenti vyzvali rovněž umělci, vědci a novináři státní i stranické vedení k pokračování v demokratizačním programu, požadovali podíl na tvorbě kulturní politiky a zrušení nátlaku na tisk, rozhlas a televizi. Činnost tvůrčích svazů, v čele se spisovatelským, pokračovala právě v tomto duchu.

Politické pnutí oživilo úvahy intelektuálů, spisovatelů i filozofů o obecných problémech českého národa v jeho historii i nedávné současnosti. Přemýšlení o vrcholech a zákonitých propadech v dějinách malého národa

tak kompenzovalo posrpnovou frustraci. K nejméně výraznějším 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.

Milan Kundera své názory, že malý národ musí neustále řešit dilema své ne zcela samozřejmé existence ve vztahu k národům velkým a svůj význam potvrzovat v neustávající hospodářské, a především kulturní tvorbě, uzavřel tezí, že český národ potvrdil svou velikost právě v těžké zkoušce srpnové okupace, kterou idea započaté socialistické reformy přečkala. Kunderovy schauerovské úvahy odmítl Václav Havel, který již pociťoval odklon od reformní politiky i limity socialismu (Tvář 1969, č. 2). Diskuse intelektuálů v kulturním tisku však už neměly takovou odezvu ve společnosti jako ještě před nemnoha měsíci. Aktivní úlohu iniciátorů a morálních arbitřů v politickém životě filozofové, spisovatelé a publicisté pomalu ztráceli.

Neklid ve společnosti, nespokojené s opuštěním obrodného kurzu, vyvrcholil v prvním čtvrtletí roku 1969 v masových manifestacích, v něž se proměnil pohřeb sebeupálivšího se studenta Karlovy univerzity Jana Palacha, a 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, obnovená Tvář i historický časopis Dějiny a současnost. V květnu se také naposledy sešel Koordinační výbor tvůrčích svazů. 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 (na rozdíl od slovenského svazu, který byl vůči nové politické linii vstřícnější).

Čeští spisovatelé se v nové situaci na sjezdu snažili dát najevo rezervovaný vztah k politickým aktivitám, současně však nadále odmítali jakékoliv zásahy státnických a stranických orgánů do literatury: „Svou práci nemůžeme a ani nechceme suplovat politikou. Toužíme však samozřejmě po tom, abychom nacházeli pozorně a vnímavě naslouchající. [...] Neboť jsme si dobře vědomi, že každé řízení, které by se rozhodlo neposlouchat a nevnímat

naše signály, nebo chcete-li, tyto informace a výpovědi o společnosti, pracovalo by naslepo a nedosahovalo by svých předsevzatých cílů“ (Jaroslav Seifert, Bulletin 1969, č. 1).

CENZURA

Bedlivý dozor nad tiskem a cenzurní zásahy zůstávaly běžnou součástí praxe komunistického režimu fakticky až do jarních měsíců roku 1968. Vedle instituce předběžné cenzury, vykonávané Hlavní správou tiskového dohledu a podřízené ministerstvu vnitra, se k obsahu knih a periodik poměrně často vyjadřovala též oddělení Ústředního výboru KSČ i ministerstva školství a kultury, respektive ministerstva kultury a informací, v řadě případů pak i mocensky vlivní jednotlivci. Po krátkém období neexistence cenzury v letních měsících roku 1968 signalizoval pozvolný nástup cenzurních praktik a politických zásahů, patrný od září 1968 a zesílený na jaře 1969, období nového upevnění komunistické moci.

Dočasné zostřeni dohledu

Po aféře s románem Josefa Škvoreckého *Zbabělci*, uzavřené v březnu 1959, zpřísnili pracovníci *Hlavní správy tiskového dohledu ministerstva vnitra (HSTD)* kritéria, která uplatňovali na domácí i přeloženou produkci. Jen v roce 1959 došlo podle přísně tajného hlášení celkem k více než třem stovkám vážných zásahů do připravovaných publikací. Pracovníci cenzury v jednotlivých knihách nacházeli propagaci nežádoucích myšlenek, prací a osob, protistranické a protisocialistické tendence, útoky na marxismus-leninismus, poškozování bratrských vztahů se Sovětským svazem, zneužívání (špatných) výsledků národního hospodářství, nesprávné postoje k náboženství a pověrám, jakož i porušení státního tajemství.

Mezi knihami, k jejichž vydání nebo distribuci nedala cenzura souhlas, figurovaly v tomto roce Hrabalův *Skřivánek na niti*, *Knížka o Babičce* od Václava Černého, *Zlatá ulička* Jiřího Mařánka, *Věno Josefa Knapa*, *Prsten Františka Neuzila*, *Muž vlastní výroby* Františka Pecháčka i další nebeletristické tituly, včetně *Průvodce Prahou za italským uměním* z pera Pavla Preisse. Dílčí cenzurní zásahy ovlivnily podobu *knížky Jindřišky Smetanové Koncert pod platanem* (1959), *sbírký Bedřicha Golombka Perlet'ová květina* (1959), *cestopisných reportáží Jaroslava Putíka Dálky* (1962), *románu Jiřího Weila Na střeše je Mendelssohn* (1960), *knihy Milana Schulze Ptáče a vědma* (1964), jakož i podobu *Teigova Jarmarku umění* (1964). Pokud chtěli autoři a nakladatelství tyto knihy vydat, cenzorům většinou ustoupili.

Mnohdy ovšem nezáleželo ani tak na textu samotném, nýbrž na osobě autora, jehož cenzura nepokládala za dostatečně politicky spolehlivého nebo vůči němu právě vládla v stranických kruzích antipatie.

Zásahy se ale nevyhnuly ani autorům oddaným komunistickému režimu. Ševcovské polce a jiným radostem Marie Majerové (1961) vytýkala Hlavní správa tiskového dohledu nejen přestupky proti utajovaným skutečnostem, nýbrž také nepřímou podporu argumentů „revanšistické propagandy, usilující o změnu hranic s ČSSR“¹ v reportáži Stráž na hranicích. Autorka se v ní totiž neopatrně zmínila o pustnoucí pohraniční vesnici.

Cenzurní orgán občas neváhal překročit i svůj statut a zasahoval do knižní distribuce, která do jeho kompetencí nespádala, konkrétně do prodeje knih, které nebyly z různých důvodů „zralé“ pro absolutní zákaz a mohly se tedy prodávat v antikvariátech. Takto bylo například v roce 1962 dáno do stoupy deset tisíc výtisků Čapkova Marsyasu.

Oslabení a zrušení cenzury

Náběh k „politické oblevě“, patrný krátce před polovinou šedesátých let, se výrazně projevil během přípravy Slovníku českých spisovatelů (1964), který pro nakladatelství Československý spisovatel připravili pracovníci Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Hlavní správa tiskového dohledu sice nařídila upravit texty řady hesel (v případě Jana Zahradníčka, Josefa Knapa, Václava Renče, Josefa Palivce, Františka Křeliny a několika dalších tvůrců nesměly být uvedeny údaje o jejich věznění a zákazech publikační činnosti, respektive o působení v dělnických profesích), nicméně samo zařazení těchto jmen do knihy vydané v nákladu 27 000 výtisků představovalo výrazný posun. Po konzultacích s ideologickým oddělením ÚV KSČ padlo dokonce rozhodnutí publikovat i hesla o některých emigrantech (Ivan Blatný, Jan Čep, Egon Hostovský, Zdeněk Němeček, Pavel Fraenkl). Uveden mohl být také Jiří Voskovec, jemuž v následujícím roce vyšla dokonce komentovaná antologie textů Klobouk ve křoví.

V letech 1965–66 cenzurních zásahů ubývalo, i když zcela nevymizely. Vynucené úpravy postihly například román Arnošta Lustiga Bílé břízy na podzim (1966), ze sbírky Jaromíra Hořce Hněv trávy (1966) bylo vypuštěno šest básní. Pro dobovou praxi bylo příznačné, že obdobné změny byly konzultovány s ideologickým oddělením ÚV KSČ, případně zde byly projednány přímo s autorem. Týž orgán nedal v roce 1966 souhlas k tisku knihy Jana Beneše Disproporce, neboť údajně „zkreslovala sociální poměry

¹ *Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-1-5.*

starých lidí v ČSSR“ a pojednávala také „o rasistických názorech části naší mládeže i prodejnosti čs. dívek“.²

Od poloviny šedesátých let se mezi ideologickým oddělením ÚV KSČ a vedením HSTD stále častěji vyskytovaly spory, při nichž cenzura zpravidla zastávala dogmatictější stanoviska. Zásahy proti časopisům *Tvář a Dějiny a současnost* i zákaz distribuce dětské encyklopedie Vítězslava Kocourka *Vesmír, Země, člověk – a my děti* (1966), protože mezi dvěma sty nejvýznamnějšími světovými osobnostmi neuváděla prezidenta Antonína Novotného, však dokládají proměnlivost názorů politických orgánů.

Právní rámec cenzurní praxe pozměnil *Zákon o periodickém tisku a o ostatních hromadných informačních prostředcích*, který začal platit 1. ledna 1967 a byl – přes dílčí změny – pro kulturní obec zklamáním. Zákon nadále zabezpečoval „ochranu proti zneužívání svobody projevu, slova a tisku“, Hlavní správu tiskového dohledu nahradila nově zřízená *Ústřední publikační správa (ÚPS)*. Pracovníci zrušené organizace byli uvolněni ze služebního poměru ve Sboru národní bezpečnosti, místo náčelníka měl nový úřad v čele předsedu, nicméně personální obsazení funkcí v ústředí, krajích i okresech zůstalo v podstatě stejné a úřad nadále podléhal ministru vnitra. Nezměnil se ani princip předběžné cenzury – pouze záležitosti týkající se tzv. obecného zájmu neměly být řešeny příkazem či zákazem, ale diskusí a doporučením šéfredaktorovi a vydavateli. V konečné instanci pak měl rozhodovat soud.

Zákon pozměňoval, jak ostatně vyplývalo z jeho názvu, také pravidla pro vydávání periodického tisku. Vydavatelé (tj. politické strany, společenské organizace, státní orgány, vědecké a kulturní instituce) již nežádali o povolení, oprávnění vydávat periodikum vznikalo jeho registrací. Ovšem jakákoliv změna (ať již v náplni časopisu, periodicitě či titulu) vyžadovala novou registrační proceduru. Mocenské zásahy do publicistiky se tak nyní mohly realizovat jednodušší cestou – odmítnutím registrace, jejím pozastavením, ale také odepřením souhlasu s vydáváním periodika.

Ani zavedené zvyklosti při posuzování knih a autorů zákon v zásadě nezměnil. Snad nejlépe o tom svědčí seznam podezřelých a problematických autorů (Miroslav Holub, Jan Trefulka, Gabriel Laub, Ludvík Kundera, Ivan Vyskočil, Karel Michal, Josef Škvorecký, Milan Schulz, Ivo Štuka, Milan Smolík), který Ústřední publikační správa převzala z Hlavní správy tiskového dohledu. Po zásahu politických orgánů proti Literárním novinám na podzim 1967 na něj přibyla další jména: Eduard Goldstücker, Miroslav Horníček, Milan Kundera, A. J. Liehm, Bohumil Hrabal, Pavel Kohout aj. Jednou z posledních závažných akcí, iniciovaných Ústřední publikační správou, byl zákaz publikace románu Karla Pecky *Veliký slunovrat*. Od vydání díla, založeného na autorově životní zkušenosti a líčícího poměry

² *Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-98-22.*

v komunistických věznicích a pracovních táborech padesátých let, nakladatelství Československý spisovatel po jednání vedeném v průběhu roku 1967 na ideologickém oddělení ÚV KSČ raději upustilo.

Na počátku roku 1968 činnost Ústřední publikační správy stagnovala. V lednu a únoru provedli cenzoři ještě několik zásahů v literárních časopisech, například v Divadelních novinách, které nesměly otisknout rozhovor s Václavem Havlem. Razantní vstupy do rukopisů knih však již pominuly; přispěl k tomu patrně i dopis, který předseda Ústřední publikační správy a bývalý náčelník HSTD rozeslal 5. března 1968 vedoucím poboček. Upozorňoval v něm na obsah chystaného Akčního programu KSČ, z něhož vyplývalo, že dny cenzury jsou sečteny. Ačkoliv byl dokument zveřejněn až později, ocitoval z něj předseda příznačnou větu: „Pracujícím lidem, kterým už nediktuje třída vykořisťovatelů, nelze libovolným výkladem mocensky předepisovat, o čem smějí a nesmějí být informováni.“³

Vládním nařízením ze dne 13. června 1968 byl statut Ústřední publikační správy zrušen. Novelizace se pak dočkal tiskový zákon č. 84 z 26. června 1968, který cenzuru, již rozuměl jakékoliv zásahy státních orgánů proti svobodě slova i obrazu, označil za nepřijatelnou.

Brzy po srpnové intervenci a podpisu tzv. moskevského protokolu však byly vydány nové pokyny omezující svobodu slova. 12. září vláda svým usnesením zřídila *Vládní výbor pro tisk a informace*. Cenzura tak, ač v jiné podobě, opět tvořila součást československé reality a její existence předjela nástup normalizace.

NAKLADATELSTVÍ

Zdánlivě stabilní a snadno kontrolovatelný systém nakladatelství, polygrafického průmyslu a distribuční sítě se komunistickému režimu podařilo vytvořit již v první polovině padesátých let. Pod fasádou nehybnosti, v těžkopádné a politickým hlediskům podřízené struktuře, však od přelomu padesátých a šedesátých let nastupovaly snahy o uvolnění ideologických pout a alespoň částečné uplatnění tržních prvků. Toto úsilí vyvrcholilo v roce 1968 pokusem o ustavení nových organizačních vazeb, které by více odpovídaly realitě i zájmům nakladatelů a knihkupců. Nastupující normalizace však tento slibný náběh zadusila.

³ *Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-7-6.*

Dílčí úpravy a reformy nakladatelské a knihkupecké sítě

Od roku 1953 fungoval v Československu nakladatelský systém koncipovaný podle sovětského vzoru. Ten měl teoreticky představovat dokonalý model výroby širokého spektra ideologicky prověřené a vysoce hodnotné knižní tvorby i její bezproblémové masové distribuce. V praxi však záhy začal narážet na problémy ekonomického charakteru, dané zejména tím, že povinnost obchodní sítě národního podniku Kniha odebrat knižní produkci v nákladech, jejichž výši neurčoval čtenářský odbyt, ale momentální politické požadavky, vedla k velkému nárůstu knižních zásob. Tento hospodářský tlak byl příčinou toho, proč se vedení KSČ a státu na přelomu padesátých a šedesátých let – tedy v době, kdy sérií personálních opatření v stěžejních nakladatelstvích i razantními zásahy do edičních plánů opět manifestovalo tvrdost své linie – paradoxně pokusilo i o uvolnění strnulého modelu nakladatelské soustavy.

Vládním usnesením ze dne 23. prosince 1959 bylo s platností k 1. lednu 1960 ustaveno *Sdružení československých nakladatelů* (později působilo pod názvem *Sdružení československých nakladatelů a knižního obchodu*) jako zájmová organizace, jejímž úkolem bylo převzít odpovědnost za výši nákladů a zabránit neúměrným zásobám neprodaných publikací. Při souběžné reorganizaci knižního obchodu převzalo Sdružení velkoobchodní složku dosavadního n. p. Kniha, jejíž maloobchodní síť byla v nově vytvářené správní soustavě podřízena krajským národním výborům. Kromě skladování a expedice knih mělo Sdružení koordinovat činnost jednotlivých nakladatelství, organizovat propagační akce, analyzovat situaci na knižním trhu, jednat s uměleckými svazy i s partnerským Sdružením podniků polygrafického průmyslu, vydávat odborné publikace a reprezentovat obor v zahraničí.

V březnu 1960 byl při Sdružení zřízen *Československý komitét knižní kultury* za předsednictví Adolfa Hoffmeistera s cílem zvýšit výtvarnou úroveň československé knižní produkce. Ačkoliv výkonná moc v řízení oboru zůstala v rukou ministerstva školství a kultury pod direktivou ideologického oddělení ÚV KSČ, vytvářelo Sdružení, vůbec poprvé od roku 1949, legální platformu k partnerským profesním kontaktům.

Do Sdružení se po ústředních nakladatelstvích postupně začleňovala i nově konstituovaná krajská nakladatelství. Ta od roku 1949 živořila s nejasněným statutem a příležitostnou produkcí jako „neplánující instituce“, a tudíž bez nároku na přiděl papíru a zajištěný odbyt publikací. Podnět k rozvinutí jejich činnosti daly už první decentralizační tendence po roce 1956, kdy byla postupně oživena či založena nakladatelství ve všech

krajských městech (Brno, Hradec Králové, Ostrava, Pardubice, Ústí nad Labem, Plzeň, Liberec, Olomouc, Karlovy Vary, Gottwaldov, České Budějovice). S reorganizací krajského zřízení roku 1960 se existující krajská nakladatelství sloučila do šesti podniků, jejichž zřizovateli se staly krajské národní výbory v Brně, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Ostravě, Plzni a Ústí nad Labem. V každém kraji smělo působit pouze jedno nakladatelství, pro Středočeský kraj však převzal jeho funkci Orbis. Jistou výjimku představoval i Severočeský kraj, kde se díky vysokoškolskému a kulturnímu zázemí ustavilo nakladatelství v Liberci, nikoliv v krajském městě Ústí nad Labem. Jediné starší prosperující regionální nakladatelství zůstalo zprvu v Havlíčkově Brodě, ale podřízením východočeskému krajskému národnímu výboru a výměna ředitele jej přivedly k rychlému úpadku, takže se ediční středisko přesunulo do Hradce Králové.

Dne 1. března 1961 vydalo ministerstvo školství a kultury Směrnici pro vydávání neperiodických tiskovin v krajích, která novým podnikům zajistila úřední posvěcení, ovšem v duchu diskriminačně chápaného regionalismu. Ediční náplň krajských nakladatelství se měla soustředit na publikace z regionálních dějin, především historie dělnického hnutí, na beletristická díla soudobých krajevých autorů (včetně knih pro děti a mládež, jinak ostře střežených Státním nakladatelstvím dětské knihy) a prací s tematikou příslušného regionu. Zvláštní péče měla být věnována mladým a začínajícím autorům, a to zejména vydáváním sborníků a almanachů.

I když ideologický dohled KSČ nad Sdružením československých nakladatelů a jeho vazby na státní direktivní strukturu zajišťovalo personální obsazení (vedl je člen ÚV KSČ a ředitel Státního nakladatelství politické literatury Květoslav Inemann, tajemníkem byl vedoucí vydavatelského oddělení ministerstva školství a kultury Josef Zika), bylo Sdružení již po tříletém působení rozpuštěno s odůvodněním, že přesahuje své kompetence. Řízení a koordinaci nakladatelské i vydavatelské činnosti a knižního obchodu převzalo počátkem roku 1963 nově zřízené *Československé ústředí knižní kultury* v čele s ředitelem Josefem Grohmanem, zastávajícím současně funkci náměstka ministra školství a kultury. Z odbytové složky rušeného Sdružení vznikl n. p. Knižní velkoobchod. Ten spolu s krajskými podniky n. p. Kniha vytvořil velkoobchodní i maloobchodní distribuční síť, která bez podstatné změny fungovala až do počátku devadesátých let.

Všechny tituly chystané v jednotlivých nakladatelstvích projednávaly ještě před definitivním zařazením do edičních plánů tzv. námětové komise Československého ústředí knižní kultury, rychle zbytnělého v byrokratický úřad. Problematické tituly četli a připomínkovali rovněž pracovníci ideologického oddělení ÚV KSČ. Teprve poté je povolovala do tisku Hlavní správa tiskového dohledu. Dvojitá ideologická kontrola, kterou rukopisy procházely, vyvolávala zejména v průběhu šedesátých let kompetenční spory

a averzi mezi aparátem Hlavní správy tiskového dohledu a Československého ústředí knižní kultury. Nepředvídatelné a často malicherné cenzurní zásahy, odvozované z náhlých změn v politickém hodnocení osob, jevů i událostí, paralyzovaly především dlouhodobé ediční projekty, považované stranickými i státními orgány za prioritní, zejména velká encyklopedická díla.

Nakladatelství, jež teprve z povolených titulů sestavovala ediční plány, představující závazné roční výstupy, se potýkala i s dalšími překážkami, které jim bránily v plnění stanovených úkolů. Nejzávažnější byly komplikace s výrobou knih. Tiskárny, řízené ministerstvem spotřebního průmyslu a orientované na zisk, si vybíraly výhodné zakázky, jakými byly zejména nenáročná vysokonákladová publikace tištěná na rotačkách. S postupným obnovováním zahraničních kontaktů pak dávaly přednost tisku pro export před domácími zákazníky. Společně s papírnami, spadajícími do resortu ministerstva chemického průmyslu a nabízejícími papír podle svých přebytků, tak nerespektovaly požadavky nakladatelství, která potřebovala pro chystané publikace papír určité kvality. Kombinace přísně přidělového systému s počínajícími tržními prvky vedla k neřešitelným problémům, diskutovaným po celá šedesátá léta v nekončících časopiseckých polemikách. Neobnovovaná tiskařská základna navíc stále zřetelněji zaostávala za světovým vývojem, což znesnadňovalo výrobu technicky náročných publikací a u většiny knih prohlubovalo rozpor mezi nápaditou grafickou úpravou a nekvalitním polygrafickým zpracováním. U atypických nebo malonákladových, a tudíž pro tiskárny nelukrativních publikací se tak doba od přijetí rukopisu k vydání knihy prodlužovala z půldruharoční až tříleté lhůty na čtyři až pět let.

Východiskem pro stanovení nákladů každé chystané knihy byl průzkum knihkupecké poptávky organizovaný Knižním velkoobchodem s desetiměsíčním předstihem před plánovaným vydáním. Navržená výše nákladu byla v průběhu schvalovacího řízení korigována posouzením ideové a politické hodnoty díla. Nepřesné knihkupecké odhady spolu s voluntaristickými, ideologicky motivovanými zásahy dohlížecích orgánů vytvářely na knižním trhu neustálé napětí, pramenící z neuspokojené poptávky po vybraných titulech přeložené beletrie, původní tvorbě oblíbených autorů i po odborných pracích nezatížených aktuálním politickým balastem. Takzvané nedostatkové tituly, které se knihkupcům přidělovaly podle zvláštního klíče bez ohledu na jejich požadavky, tvořily v polovině šedesátých let téměř jednu desetinu celkové knižní produkce. Současně narůstaly neprodejně zásoby titulů, jejichž náklad byl nadhodnocen.

Navzdory svazujícím okolnostem však v první polovině šedesátých let nastal určitý pohyb. Redakční týmy krajských nakladatelství provokoval oktrojovaný provincialismus, který je odkazoval do role vyhledavačů talentů pro nakladatelství pražská a zprostředkovatelů zbytkové produkce,

k postupnému narušování stávajících omezení. Jejich iniciativa, opírající se o kontakty s regionálními tiskárnami a o tichou podporu některých komunistických funkcionářů, postupně odbourávala krunýř tematické gesce a opatrně rozšiřovala i autorskou základnu. Obdobně ožívala též činnost vydavatelských podniků nekomunistických stran Národní fronty.

Silící snahy vymanit se ze sevření ideologických direktiv našly od roku 1965 výraz v postupném odklonu od unifikovaných označení nakladatelství, vytvořených většinou podle vzoru klopotných názvů sovětských. Nová pojmenování zprvu odkazovala k tradicím levicového meziválečného umění. Jako první se roku 1965 přejmenovalo *Krajské nakladatelství v Brně*, které si zvolilo název *Blok* podle brněnského meziválečného marxistického sdružení. Následujícího roku převzalo pražské *Státní nakladatelství krásné literatury a umění* název avantgardního prvorepublikového nakladatelství Jana Fromka *Odeon*. Další nakladatelství se pak již hlásila k obecné symbolice (například *Krajské nakladatelství Ostrava* se rozhodlo pro označení *Profil*, z *Východočeského krajského nakladatelství* se stal *Kruh*, *Státní nakladatelství dětské knihy* se rozhodlo pro titul *Albatros* a *Státní tělovýchovné nakladatelství* pro pojmenování *Olympia*) či k romantickým a historickým tradicím regionu (*Nakladatelství České Budějovice* začalo fungovat pod názvem *Růže*). Zatímco nakladatelství socialistické a lidové strany využila politického uvolnění roku 1968 k návratu k názvům *Melantrich* a *Vyšehrad*, reagovalo nakladatelství *Svět sovětů* po srpnové okupaci Československa na protisovětské nálady změnou jména na *Lidové nakladatelství*.

V krátkém období tzv. pražského jara roku 1968 odmítli nakladatelé Akční program Československého ústředí knižní kultury jako neobratný pokus o zachování direktivního řízení a v červnu 1968 ustavili s podporou ministerstva kultury a informací, vedeného Miroslavem Galuškou, *Svaz českých nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků*. Na základě dobrovolnosti tak vznikl oborový samosprávný orgán, který disponoval výkonnými pravomocemi. Jeho předsedou se stal šéfredaktor *Odeonu* Jan Řezáč a ústředním tajemníkem Jan Pilař. Nová instituce se přihlásila jak k poválečnému programu zaniklého Svazu českých knihkupců a nakladatelů, tak k socialistické formě nakladatelského podnikání. Ediční programy ponechala plně v kompetenci jednotlivých nakladatelství a soustředila se především na řešení provozních problémů oboru. Od Československého ústředí knižní kultury, jehož činnost byla zastavena k 1. červenci 1968, převzala klíčovou funkci, tj. rozdělování papíru a polygrafických kapacit. V situaci obrovského převisu poptávky nad nabídkou se jí v jednáních s ekonomickými partnery zhostila úspěšně.

Zapojení knihkupců do Svazu, v němž vytvořili samostatnou sekci, otupilo vyostřené vztahy, které mezi oběma obory tradičně panovaly a které se v šedesátých letech vyhrotily při sporech vedených o výši nákladů a

nedostatkové tituly. I když v letech 1968–69 vzniklo několik nakladatelství v Praze (*Horizont*, *Novinář*, *Symposium*) i v regionech (*Dialog* v Mostě, *Vysočina* v Havlíčkově Brodě) a nakladatelskou činnost vyvinuly i některé instituce bez vydavatelského oprávnění, struktura nakladatelské sítě se výrazně nezměnila. Působením komerčních tlaků se však zcela zhroutila tematická omezení edičních profilů. Zřetelně se rozšířilo spektrum beletristických a společenskovědních nakladatelství, mezi nimiž se rozvinula dvacet let neznámá konkurence.

Ovšem již na podzim 1969 se nově konstituující aparát ministerstva kultury, v jehož čele stanul Miloslav Brůžek, a právě zřízeného *Českého úřadu pro tisk a informace* pokusil – zatím neúspěšně – využít Svazu k nátlaku na autocenzurní zásahy do nakladatelských programů. Teprve dlouho připravovaný 1. národní knižní veletrh, který Svaz českých nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků chystal původně jako prezentaci výsledků svého působení, proběhl v březnu 1970 už za spoluúčasti a pod kontrolou normalizovaného Ministerstva kultury České socialistické republiky jako manifestace předností socialistického nakladatelského podnikání. Dominantní téma veletrhu, jímž byl boj proti komercializaci produkce, připravovalo půdu pro likvidaci Svazu a další mocenské zásahy. Ihned po skončení veletrhu zahájil Karel Boušek, ředitel nově ustaveného odboru knižní kultury ministerstva kultury, drtivou kritikou edičních plánů na rok 1970 a masovými cenzurními zásahy do vydávané produkce frontální útok na nakladatelskou obec. Přetrvávající dlouhé výrobní lhůty i organizační strnulost způsobily, že většina titulů zařazených do edičních plánů bez cenzurního dohledu vůbec nevyšla. Některé však byly dokončeny a běžně se prodávaly ještě na konci roku 1970 a počátkem roku následujícího.

Činnost jednotlivých nakladatelství

Utuzení politické atmosféry na konci padesátých let demonstroval aparát ÚV KSČ nejvýrazněji mocenskými zásahy v stěžejním nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL. Nový ředitel, nakladatelský praktik Jan Pilař, však pohotově zahladil stopy po politických zásazích a zřízením nových edičních řad udržel vnější pestrost nabídky i prestižní postavení podniku ve vydávání původní české literatury.

Nová programová edice *Život kolem nás* (1960–69), která měla reflektovat trendy rozvíjející se socialistické společnosti, střídala uměleckou, kulturní a politickou publicistiku, zejména reportáže, s kratšími prózami a postupně, zvláště ve své malé řadě, soustředila reprezentativní výběr českých a v překladech i slovenských autorů mladší a střední generace (z českých mj.

Jan Procházka, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Milan Hendrych, Valja Stýblová, Jan Trefulka, Ludvík Vaculík, Ivan Kříž, Miroslav Holub, Jan Beneš, Milan Kundera, Hana Bělohradská, Alena Vostrá, Josef Nesvadba, Svatopluk Pekárek, Bohumil Hrabal, Milan Uhde, Dušan Hamšík, Hana Prošková, Vladimír Körner, Zdena Salivarová, Milan Nápravník, Petr Chudožilov, Karol Sidon).

Tendence k rozvolňování pevně koncipovaných edic a jejich nahrazování volnými tematickými či žánrovými soubory bez patrné ediční dramaturgie, charakteristické pro Pilařovo nakladatelské působení, zahájila *Malá edice poezie*, která od roku 1961 nahradila tradiční *České básně* a přinášela jak původní současnou básnickou produkci proměnlivých kvalit, tak reedice české básnické klasiky 20. století. Roku 1968 ji doplnila obdobně nevyhraněná edice *Prstýnek*, zatímco básnické novinky soustředilo nakladatelství do edice *Nová poezie* (1968–71), v posledních svazcích postižené likvidací (například *Znamení moci* Jana Zahradníčka). Nečekanou popularitu, provázenou vysokými náklady jednotlivých svazků, získal záhy po založení roku 1960 subskripční *Klub přátel poezie*, zaměřený zejména na živě koncipované a komentované výběry z české a světové básnické klasiky, doplněné jednotlivými sbírkami převážně původní soudobé tvorby. Kmenovou sbírkou původní prózy *Žatva*, v níž deset let po Škvoreckého *Zbabělcích* vyšly vrcholné prózy Ladislava Fukse, Milana Kundery a Ludvíka Vaculíka, nahradila v závěru šedesátých let edice *Nová próza* (1967–70). Roku 1964 využilo nakladatelství postupné eroze přísných tematických omezení k založení úspěšné paperbackové edice původní i přeložené oddechové četby *Spirála*.

Řadu vágně koncipovaných vybraných spisů českých autorů 20. století (Václav Lacina, František Langer, František Nechvátal, Antonín Sova, T. Svatopluk) doplnily až ve druhé polovině šedesátých let ucelenější ediční projekty, například *Básnické dílo Františka Hrubína* (ed. Jiří Brabec), *Dílo Františka Halase* (edd. Jiří Brabec, F. X. Halas a Ludvík Kundera) a *Výbor z díla Karla Teiga* (edd. Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík a Robert Kalivoda). Od roku 1961 pokračovalo nakladatelství ve spisech Jaroslava Haška, převzatých ze Státního nakladatelství krásné literatury, a po dlouhé přestávce oživilo nikdy nedokončený soubor spisů Bedřicha Václavka, zahájený v druhé polovině čtyřicátých let v nakladatelství Svoboda.

Teprve paměti Vítězslava Nezvala *Z mého života*, vydané roku 1959 mimo ediční řady, legalizovaly předchozí nesmělé pokusy o memoárové návraty k předválečnému období. Především ve svědectví spisovatelů Heleny Čapkové, Edmonda Konráda, Františka Langra, architekta Karla Honzika, hudebníka Jiřího Svobody, historika umění V. V. Štecha a nakladatelů Jaroslava Pilze a Otakara Štorcha-Mariena je od roku 1961 soustředila edice

Vzpomínky. První svazek válečných pamětí Václava Černého *Křik Koruny* české nebyl v roce 1970 již expedován. K naučným sbírkám inklinovala edice *Hry* (1964–68), v níž populární dramatické texty českého repertoáru 20. století od Fráni Šrámka přes Karla Čapka, Voskovce a Wericha až k Milanu Kunderovi a Jiřímu Suchému doplňovala obsáhlá textová i obrazová dokumentace.

Program dvou naučných edičních řad nakladatelství je možné pokládat za barometr přílivu a odlivu dobových ideologických tlaků. Drobnější edice *Otázky a názory* (1956–70) zahájily ještě před Pilařovým příchodem svazečky obsahující sondy do meziválečné umělecké publicistiky i tvorby světových umělců. Brzy je však vystřídaly tezovité poučky marxistických ideologů, jejichž práce v polovině šedesátých let ustoupily problémovým studiím věnovaným otázkám soudobého umění. Rovněž řada *Dílna* (1959–71), koncipovaná zprvu jako edice současné marxistické literární teorie a kritiky, se rozvinula v podnětný soubor původních i přeložených studií (Miroslav Červenka, Zdeněk Kožmín, Zdeněk Mathauser, Jiří Pechar, Jan Mukařovský, Michail Bachtin, Roland Barthes, Roman Ingarden, Claude Lévi-Strauss, György Lukács). Poslední svazky (Roman Jakobson a Jan Patočka) již nebyly distribuovány. Naučné řady doplňovaly nevýrazné monografie českých a slovenských spisovatelů v edici *Profily* (1960–67).

Ediční nejistoty v Československém spisovateli po nástupu Jana Pilaře využilo nakladatelství MLADÁ FRONTA, jehož šéfredaktorem byl nejprve Čestmír Vejdělek a v letech 1963–71 Karel Šiktanc. Roku 1961 založilo básnickou edici *Mladé cesty* (redigovali ji Miroslav Červenka, Ivan Diviš, Vladimír Dostál, Miroslav Holub a Jan Řezáč). Ediční řada soustředila výrazné debutanty (Alexandr Kliment, Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Jiří Gruša, Zbyněk Hejda, Josef Peterka, Václav Hrabě, Jan Zábrana) a o dva roky později se rozšířila o stejně úspěšnou prozaickou řadu, v níž mimo jiné publikovali Věra Linhartová, Ivan Vyskočil, Vladimír Páral, Josef Vohryzek, Jarmila Mourková, Ladislav Grosman a Václav Havel. Někteří z nich později rozšířili autorskou základnu prozaické edice *Boje* a básnické edice soudobé poezie *Cesty* (redigovali ji střídavě Jiří Brabec, Jiří Brukner, Miroslav Červenka, Ivan Diviš, Vladimír Dostál, Miroslav Holub, Oldřich Nouza, Jan Řezáč, Ivan Skála, Jiří Šotola), v níž se uplatnili také Emil Juliš, Jiří Kolář, Jiří Pištora, Oldřich Wenzl a v překladech Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala i německá experimentální poezie. Pozoruhodný pokus o spojení nakladatelského časopisu s profesionálním odborným periodikem představoval v roce 1969 sborník *Maketa* (vyšlo jen první a třetí číslo) s příspěvky k problematice překladatelské a redakční práce.

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ, které zkrátilo počátkem roku 1961 s odchodem hudební redakce do nově založeného Státního hudebního vydavatelství (pozdějšího Supraphonu) svůj

název na STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY A UMĚNÍ a o pět let později se přejmenovalo na ODEON, pod vedením šéfredaktora Jana Řezáče trvale kultivovalo českou nakladatelskou scénu vytříbenými a promyšlenými projekty, jimiž kulturní veřejnosti přibližovalo světové literární i výtvarné dědictví s minimální poplatností vládnoucí ideologii. Na pole české literatury 20. století vstupovalo jen výjimečně, leč nepřehlédnutelně. Do *Knihovny klasiků* zařadilo v roce 1962 Spisy S. K. Neumanna a od roku 1965 zahájilo za účasti autora vydávání Sebraných spisů Vladimíra Holana (ed. Vladimír Justl). Starší české autory, v Československém spisovateli opomíjené (Ladislav Klíma, Jan Opolský, Karel Schulz, J. K. Šlejhar, Jiří Weil, Richard Weiner), připomínala beletristická edice *Světová četba*. Z projektu antologií *České literární moderny*, připravovaného od roku 1964 pod redakcí Felixe Vodičky a Jiřího Kotalíka, vyšel jen *Poetismus* (1967, edd. Květoslav Chvatík, Zdeněk Pešat). Kromě specializované edice *Český překlad* přinášely bohemika provázená odbornými studii také edice *Živá díla minulosti*, *Lidové umění slovesné* a interdisciplinární *Paměti, korespondence, dokumenty*.

Profil krajských nakladatelství postupně formovaly specifické podmínky v jednotlivých regionech a osobnosti jejich redaktorů i spolupracovníků. KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ V PLZNI (od roku 1965 ZÁPADOČESKÉ NAKLADATELSTVÍ) opíralo lepší část své činnosti o zázemí plzeňských vlastivědných institucí a nikdy nevytvořilo výrazný samostatný ediční program. Na půdě regionu zůstalo též KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ V OSTRAVĚ (od roku 1965 PROFIL), které však získalo příspěvky významných literárních historiků (Oldřich Králík, Drahomír Šajtar) a k tvorbě současných slezských beletristů (Bohumír Četyna, Jan Drozd, Ludmila Hořká, Vojtěch Martínek, Oldřich Šuleř) připojilo i pokus o docenění zapomínaného prozaika Josefa Kocourka. KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ V BRNĚ (od roku 1965 BLOK) s výrazným zázemím brněnských autorů (Oldřich Mikulášek, Alois Mikulka, Jan Skácel, debutující Jiří Jirásek, Zuzana Renčová, Pavel Švanda, Zdena Zábranská) znejišťovalo rigidní ediční politiku pražského centra jak jednotlivými edičními počiny (pozůstalostní sbírky Františka Halase), tak literárněkritickou edicí *Host do domu*.

Dvě regionální nakladatelství se na sklonku šedesátých let vymkla oktrojovanému edičnímu zaměření. KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ ČESKÉ BUDĚJOVICE naznačilo své ambice již roku 1964, kdy z názvu vypustilo pejorativně pocíťované adjektivum. Koncepční tým NAKLADATELSTVÍ ČESKÉ BUDĚJOVICE (ředitel Václav Vejsada a redaktoři Boris Jachnin, Jan Mareš, Robert Sak, krátce též Věroslav Mertl a výtvarník Jiří Müller) systematicky získával nové autory (Ivan Diviš, Vilém Hejl, Věra Linhartová, Inka Machulková, Sheila Ochová). V duchu další změny na název RŮŽE se nakladatelství od roku 1968 zaměřilo na tradiční hodnoty, zejména

nevydávané či jen skrovně publikující autory převážně katolické orientace (Karel Bodlák, Jaroslav Durych, Zdeněk Kalista, Jan Kameník, Josef Knap, František Lazecký, Věroslav Mertl, Josef Palivec, Ivan Slavík) i staré německy píšící tvůrce svázané s regionem (Adalbert Stifter). Náročný ediční program kompenzovaly čtenářské sešitové edice *Česká čtyřkorunovka* (později *Česká četba*) a *Statečná srdce*.

SEVEROČESKÉ NAKLADATELSTVÍ v Liberci doplnilo od roku 1965, kdy se jeho ředitelem stal Ladislav Dvorský, autor knih pro děti a mládež, regionální beletristický program v edici *Sever* (mimo jiné Emil Juliš, Anna Sedlmayerová, Pavel Kraus) edicí původní literatury faktu *Lupa* a zejména výtvarně náročnou edicí knih pro děti *Kaňka* (Zdeněk Adla, Václav Čtvrtek, Ladislav Dvorský, Olga Hejná, Radovan Krátký, Pavel Šrut). Operativní spojení s libereckými polygrafickými podniky umožnilo nakladatelství v roce 1969 pohotově vydat atraktivní politický bulvár Vladimíra Škutiny (*Kriminalistický případ s opicí, Prezidentův vězeň*).

Rovněž nová regionální nakladatelství, založená na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, naznačila v realizovaném zlomku edičního programu schopnost získat a vydat novinky české tvorby různých žánrů. Mostecké nakladatelství DIALOG vydalo v edici *Křižovatka* (redigoval ji Emil Juliš) novou sbírku Jiřího Koláře (*Návod k upotřebení*, 1969). Josef Čábel, který roku 1969 nakrátko obnovil pod názvem VYSOČINA nakladatelství v Havlíčkově Brodě, stačil připravit některé z ústředních nakladatelství o bestseller Miloslava Švandrlíka *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* (1969).

LITERÁRNÍ ČASOPISY

Příznačným rysem konce padesátých a především šedesátých let bylo, že se literární periodika nevěnovala výhradně literárnímu dění, nýbrž sledovala pohyb celé kultury a stále častěji a otevřeněji se vyjadřovala také k záležitostem celospolečenským a politickým. Právě kulturní publicistika přebrala postupně úlohu publicistiky politické a stala se jednou z rozhodujících sil prosazujících demokratizaci československé společnosti. Po většinu sledovaného období se však redakční týmy všech výrazněji profilovaných časopisů musely potýkat s kontrolou státních a stranických orgánů, jejichž tlak ustal pouze v průběhu roku 1968. Obnovení cenzurních praktik a politických zásahů do tisku na přelomu let 1968–69 tvořilo již nepřehlédnutelnou součást pozvolna nastupující normalizace.

Hlavní tendence literární publicistiky

Klíčovým nástrojem, jehož komunistický režim využil na sklonku padesátých let k regulaci myšlenkového pohybu ve společnosti, byla personální obměna redakcí významných kulturních časopisů či úplné zastavení nepohodlných periodik. Již v první polovině roku 1959 tak přestaly vycházet časopisy *Květen* a *Nový život*. Týdeníky určené umění a literatuře (*Literární noviny*, *Tvorba a Kultura*) si, podobně jako literární periodika na Moravě (svazové měsíčníky *Host do domu* a v Ostravě vydávaný *Červený květ*), kontinuitu uchovaly, všechny se ovšem musely – alespoň na čas – podřídit aktuálním požadavkům. Literární časopisy měly opět spoluvytvářet jednolitý kulturní prostor normativně pojatou uměleckou kritikou, programovými statěmi i propojením umění s životem společnosti. Stránky literárních periodik se zaplnily besedami kolem kulatých stolů, anketami a rozhovory. Za potřebné, a tudíž preferované žánry byly označeny umělecká reportáž, fejeton a povídka ze současnosti.

Reprezentantem nastoleného trendu se měla stát v roce 1959 založená revue *Plamen*, řízená Jiřím Hájkem. Její proměny v následných letech ovšem ukázaly, že pokus o návrat k již neživotným premisám nevyšel, přesněji řečeno v proměňující se atmosféře české společnosti ani vyjít nemohl. Ostatně již od samého počátku *Plamen* narušoval snahy o nivelizaci výtvarnou průrazností, která předznamenávala nesporně vysokou grafickou úroveň většiny literárních časopisů následujícího desetiletí a jejich usilování o osobitou vizuální i obsahovou tvář.

V kulturní publicistice šedesátých let se zájem o společenské dění prostupoval s jistým nadhledem, svižností a vtipem, programově uplatňovaným kupříkladu na stránkách časopisu *Host do domu*. Politickou angažovanost a společenská témata, která redakcím tolik doporučovala oficiální stranická politika, pojaly literární časopisy, zvláště týdeníky, po svém: začaly systematicky upozorňovat na ekonomické a sociální problémy socialistického státu.

V kulturním tisku se velmi často, zvláště po XXII. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (1961) a XII. sjezdu KSČ (1962) objevovaly názory, které byly v rozporu se sovětským výměrem marxismu. Kulturní periodika se proto zhusta ocitala v konfliktech s nadřízenými orgány. Ústřední výbor KSČ reagoval na vzniklý stav počátkem roku 1964 rezolucí *Poslání a stav kulturních časopisů*, v níž podrobil kritice některé listy (*Literární noviny*, *Host do domu*, *Divadlo*, *Kulturní tvorbu a slovenský Kulturní život*) a zdůraznil instrumentální úlohu literární a kulturní publicistiky. Zásadní změnu však rezoluce, znovu a znovu opakující mnohokrát vyřčené postuláty, přinést nemohla. Straničtí ideologové tak spíše jen sledovali spontánní vývoj a někteří z nich jej dokonce svou autoritou zastřešovali.

Paralelně s postupující politizací kulturní publicistiky, suplující úlohu politických listů, se prosazovala snaha získat větší prostor pro reflexi literárního dění i pro literární teorii a estetiku. Eseji, studii, úvahami a polemikami se literární časopisy podílely na přehodnocení významu a odkazu meziválečné avantgardy, rozhovory se zahraničními západoevropskými levicovými teoretiky i tvůrci obracely pozornost k soudobým evropským kulturním proudům a umělecké dílo se pokoušely vnímat v jeho autonomii, případně v kontextu dalších uměleckých oborů.

Přesto neodpovídala nabídka literárních časopisů skutečnému pohybu v literární sféře. Sami spisovatelé upozorňovali na prázdná místa v existující struktuře literárních periodik, na monopolizaci literárního tisku a s ní související omezené publikační možnosti zvláště nejmladších tvůrců. Předmětem kritických hlasů byla též nemožnost literátů vytvářet přirozená sdružení kolem časopisů i malý prostor pro nezavedené básníky, prozaiky i proudy, stojící na pokraji oficiální literární komunikace. Na tento nevyhovující stav reagovaly některé časopisy tím, že vyčleňovaly pravidelné rubriky pro nejmladší a začínající autory (oddíl Zelený host v Hostu do domu, severočeský Dialog), nakladatelství pak vydáváním almanachů a sborníků (almanach Klubu přátel poezie Mladé víno, bulletin Dokořán brněnského krajského nakladatelství, časopis klubu Mladá literatura Divoké víno).

Zastřešujícím časopisem mladé generace měla být literární revue Tvář, vycházející pod patronací Svazu československých spisovatelů od roku 1964. Ta se však záhy profilovala jako vyhraněná teoretická a kritická tribuna, jejíž vydávání bylo v roce 1965 ukončeno (→ s. 22, odd. *Politické a kulturní souvislosti*; → s. 123, kap. *Myšlení o literatuře*). Paralelně s ní přestal vycházet i mezioborový časopis Knižní kultura. Nekompromisní postoje autorů kolem Tváře ovšem nespívaly se snahami většiny spisovatelé obce, která dávala přednost pozvolnému rozšiřování literárního prostoru a postupnému uvolňování ideologického krunýře. V roce 1966 proto nemalá část mladých literátů přivítala novou tribunu, opět vydávanou Svazem československých spisovatelů, měsíčník nazvaný Sešity pro mladou literaturu. Žádosti o založení dalších skupinových a generačních časopisů zůstaly nevyslyšeny, v roce 1966 vznikla pouze dlouho odkládaná revue Orientace, kolem níž se sdružili autoři prosazující strukturalistické směřování literární vědy. Takřka souběžně s Orientací začal vycházet také měsíčník Impuls, jenž hodlal integrovat teoretiky, kritiky a umělce, v zásadě respektující principy socialistické kultury v pojetí stranických ideologů. Tento zásah do struktury literárního tisku však nijak nenarušil probíhající vývoj, který směřoval k názorové pluralitě a otevřenosti.

Závažnější byla opatření přijatá v souvislosti s kulturně historickou revue Dějiny a současnost, v níž politická moc provedla roku 1966 výměnu

nepohodlné redakce, a zejména zákrok proti Literárním novinám na podzim 1967. Vedení KSČ reagovalo na konfliktní IV. sjezd československých spisovatelů nejen kroky vůči jednotlivcům a spisovatelskému svazu, ale také převedením čteného a oblíbeného periodika do působnosti ministerstva kultury a informací, v jehož čele stál ortodoxní straník Karel Hoffmann. Vydávání týdeníku bylo (v souladu se závěry jednání ÚV KSČ dne 26. září 1967) svěřeno Československému ústředí knižní kultury. Kontinuitu se nově, spěšně sestavené vedení listu (v jehož čele stál pozdější normalizační ředitel Československé televize Jan Zelenka) snažilo zajistit zachováním titulu, návazným číslováním (od čtyřicátého čísla), téměř shodnou grafickou úpravou i pokračujícím zasíláním periodika předplatitelům, a to bez jakéhokoliv upozornění. Obsah novin i okruh příspěvatelů byl však zcela odlišný. Původní čtenáři i autoři je proto zcela bojkotovali a posměšně nazývali „Erárky“. Počátkem roku 1968 byl oktrojovaný týdeník přejmenován na Kulturní noviny (od šestého čísla), ale během čtyř měsíců zcela zanikl.

Bylo to již v době, kdy požadavek svobody slova spoluurčoval atmosféru tzv. pražského jara. Po zrušení cenzury hodlala komunistická strana usměrňovat veřejné mínění a kulturní ovzduší především prostřednictvím svých listů, které by polemizovaly s nemarxistickými názory běžně publikovanými v rozhlase, televizi i nekomunistickém tisku. Tomuto účelu měly sloužit především týdeník Politika a inovovaný měsíčník Nová mysl, zaměřený na prezentaci pohledů na jednotlivé proudy ve vědě a umění.

V roce 1968 se zrušením stranického dohledu nad periodickým tiskem vytvořily příznivé podmínky pro další rozšíření literárního prostoru. Kulturní časopisy se vzhledem ke krátkým lhůtám vydávání vyrovnávaly s dluhy uplynulého dvacetiletí rychleji než knižní publikace. Na jejich stránkách se objevovaly příspěvky nedávno proskribovaných autorů, ukázky z jejich tvorby, rozhovory i pokusy o jiné pohledy na vývoj české kultury a literatury 20. století. V nastalém uvolnění se pozornosti dostávalo dříve opomíjeným či dokonce tabuizovaným tématům. Vrcholil zájem o problematiku sexu a erotiky, který do obsahu časopisů (nejen kulturních) pronikal již od poloviny šedesátých let, často ve spojení s uměleckou fotografií, filmem a výtvarným uměním, ale také o jiné, netradiční formy uměleckého sebevyjádření, o experimentální a akční umění, různé formy happeningů, ale i o populární literaturu či naivistické umělecké projevy. Tématem se stávaly také drogy a jejich vliv na tvůrčí činnost.

Nabídka periodik se rozrůstala o speciální časopisy i generační a skupinové revue – obnovena byla Tvář, surrealisté připravili první číslo časopisu Analogon, spirituálně orientovaní autoři se soustředili kolem československého periodika Arch. (Časopisecká nabídka se rozrůstala

obecně: podařilo se kupříkladu obnovit týdeník Zítřek, vycházející před únorem 1948, a časopis Skaut-Junák.)

Kulturní a především literární časopisy se po celé období tzv. pražského jara těšily velkému zájmu čtenářů. Nepochybně i proto, že organicky pokračovaly v kurzu nastoupeném v polovině šedesátých let a pokrývaly celé spektrum aktuálního společenského pohybu, na němž se samy podílely. Literární listy, které v březnu 1968 svým pojetím i personálně navázaly na původní Literární noviny, vycházely počátkem léta až v třisetitisícovém nákladu. S mírou liberalizace kulturního a společenského života korespondoval růst významu spontánních literárních a časových polemik.

Politizaci kulturní scény, do značné míry podmíněnou překotným vývojem, potvrdilo rozhodnutí Svazu československých spisovatelů vydávat deník Lidové noviny, jehož nedělní přílohou měl být stávající literární týdeník. Tento projekt, který navazoval na tradici meziválečného deníku a poválečných Svobodných novin, však již realizován nebyl.

Z tzv. moskevského protokolu, přijatého pod nátlakem 26. srpna 1968, vyplývala řada omezení pro tisk, zejména formulací týkajících se politické situace. Brzy poté byla zavedena, byť v poněkud jiné podobě, cenzura. Kulturní periodika ve své většině omezení víceméně respektovala, ale nadále se snažila uchovat a rozšiřovat prostor pro svobodnou diskusi o aktuálních společenských tématech i o problémech čistě uměleckých; své postoje k současné situaci však začala vyjadřovat spíše v metaforách, alegoriích a paralelách.

Frekventovanými tématy studií, rozhovorů a polemik na stránkách řady kulturních časopisů se stala tzv. česká otázka a reflexe moderní československé historie. Polemiky o „českém údělu“ shrnovaly úzkosti a obavy poslední doby a vyrovnávaly se také s ideou socialistického internacionalismu, zcela diskreditovanou sovětskou vojenskou invazí. Zvažovaly rovněž možnosti dalšího vývoje Československa v mezích socialismu a znovu přemítaly nad postavením a úlohou intelektuála v soudobé společnosti. Politická rozhodnutí, opírající se o novou cenzurní praxi a směřující proti opět již nepohodlným kulturním časopisům, na sebe nedala dlouho čekat. Na podzim 1968 bylo ukončeno vydávání slovenského spisovatelského týdeníku Kultúrny život, v květnu 1969 byly zastaveny Listy (přímý pokračovatel Literárních listů) a Plamen, v červnu přestala vycházet Tvář, poté Sešity pro literaturu a diskusi, Červený květ, Dialog i Dějiny a současnost. Počátkem roku 1971 téměř neexistoval žádný z dříve široké palety kulturních časopisů. Všechny je nahradil jediný celostátní časopis věnující se literatuře – týdeník pro politiku, vědu a kulturu Tvorba, vydávaný ústředím komunistické strany od léta 1969 a vedený někdejším šéfredaktorem Plamene Jiřím Hájkem.

Škála literárních časopisů

Mezi jednotlivými novinami a časopisy existovaly po celá šedesátá léta poměrně značné diference, podmíněné především jejich vztahem k procesu demokratizace společnosti. Postuláty stranické kulturní politiky po celé sledované období prosazovala především kulturní redakce RUDÉHO PRÁVA. I jeho kulturní publicistika však prošla od sklonku padesátých let nemalou změnou: v jednotlivých recenzích a zprávách někteří přispěvatelé (stejně jako spolupracovníci brněnské Rovnosti či Lidové demokracie) často upouštěli od ideologických hodnocení a dávali přednost věcné kritice. V podstatě však kulturní rubrika Rudého práva, posílená roku 1965 o odstoupivšího prvního tajemníka Svazu československých spisovatelů Ivana Skálu a soustavně otiskující stati stranických ideologů Jiřího Taura a Oldřicha Švestky, zůstávala věrná politice konzervativnější části KSČ.

Z kulturních časopisů vyjadřoval stranické pojetí literatury a umění týdeník TVORBA (1957–62), který již svým názvem odkazoval ke stejnojmenným předchůdcům, meziválečnému listu Julia Fučíka a vyhraněně komunistické tribuně z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Profil časopisu, věnujícího se převážně otázkám politickým a ideologickým, spoluurčovaly osobnosti Ladislava Štolla a Jiřího Taura, literárněkritickou část formoval především Vladimír Dostál. Tentýž kritik se významně podílel na podobě literárního oddílu týdeníku KULTURA (1957–62), kde soustavně představoval nová jména české literatury. List sice respektoval aktuální politickou linii KSČ, dobový průměr kulturní publicistiky však překračoval reflexí filmových a literárních novinek (Jiří Opelík, Přemysl Blažíček, Jaroslav Boček aj.).

Ve změněném politickém ovzduší po XII. sjezdu KSČ Tvorba a Kultura stranickým rozhodnutím zanikly a jejich místo zaujal týdeník KULTURNÍ TVORBA (1963–68), vydávaný zprvu Výborem socialistické kultury, od poloviny roku 1964 pak přímo Ústředním výborem KSČ. Formátem, grafickou úpravou i vnitřním uspořádáním připomínala Kulturní tvorba zrušenou Kulturu. Její široký záběr sahal od problematiky ekonomické a sociologické přes novinky vědy a politické úvahy až k jednotlivým druhům umění. Aktuální kulturní dění sledovala Kulturní tvorba v recenzích i přílohách, zveřejňovala však též novinky české, slovenské a zahraniční, především sovětské beletrie (stejně jako Plamen otiskla již v roce 1963 prózy Alexandra Solženicyna). Různorodý a rozmanitý autorský okruh zpočátku sympatizoval s demokratizačními trendy, usměrňovanými taktickými statěmi Zdeňka Mlynáře, Jiřího Hájka a Jiřího Šotoly, postupně se však list stával zázemím publicistů skrytě či otevřeně polemizujících se silícími liberalizačními tendencemi.

Barometrem změn kulturní a především politické atmosféry se stal tiskový orgán Svazu československých spisovatelů, vydávaný do roku 1967 pod názvem LITERÁRNÍ NOVINY, část roku 1968 pod titulem LITERÁRNÍ LISTY a od podzimu 1968 až do zastavení roku 1969 jako LISTY. Pod redakčním vedením Josefa Rybáka (od roku 1959), které vcelku nevybočovalo z intencí oficiální kulturní politiky, tiskly Literární noviny novou českou i přeloženou beletrii, věnovaly se nejen kritice literární, ale i filmové (František Vrba, A. J. Liehm), divadelní (Sergej Machonin) a výtvarné, přinášely zprávy ze soudobého kulturního života a z vnitrosvazového dění. Zabývaly se též otázkami politickými a reportážemi, to vše se zvláštním zřetelem k poměrům v SSSR.

Posun v profilu časopisu naznačily polemiky a bilanční úvahy předcházející III. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1963. K výraznému obratu pak došlo v roce 1964, kdy časopis (po dobu Rybákovy tvůrčí dovolené) z funkce zastupujícího šéfredaktora řídil Jiří Šotola, a zejména od dvacátého třetího čísla, kdy jeho podobu začal určovat Milan Jungmann. Ten byl sice do jeho čela Svazem československých spisovatelů postaven, nikdy však nebyl schválen stranickými orgány, což redakci vedlo k řadě taktických kroků a převážně formálních změn tiráže. V této době se změnila grafická podoba časopisu a výrazněji se rozšířil okruh přispěvatelů. Mezi nimi se (zprvu ojedinele) objevila jména ostrakizovaná na přelomu let 1958–59, například Karel Kosík, Ivan Sviták a Josef Vohryzek. Týdeník začal včleňovat české umělecké a kulturní dění do evropského kontextu. Ve zkrácené podobě otiskl stěžejní referáty z liblické konference o díle Franze Kafky, osvětloval problematiku německé literatury v Čechách (Eduard Goldstücker), věnoval se tvorbě západních levicových umělců a teoretiků (Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Ernst Fischer, Roger Garaudy aj.), s nimiž přinášel A. J. Liehm též rozhovory, vydané posléze i knižně (Rozhovor, 1965).

Od poloviny šedesátých let se na stránkách Literárních novin prosazovala široce pojatá publicistika a list otevřel řadu společensky aktuálních témat. Reportáže a komentáře k citlivým problémům zde mimo jiné publikovali Ludvík Vaculík a Dušan Hamšík, politologické úvahy Milan Hübl, Zdeněk Mlynář a později též Petr Pithart, filozoficky pojatými statěmi přispívali Karel Kosík, Vítězslav Gardavský, Robert Kalivoda, ekonomické a sociologické otázky byly doménou Radoslava Seluckého a Václava Müllera. List poskytoval prostor také rozsáhlým diskusím. Série polemik o vývoji české literatury po roce 1948 a o úloze meziválečné avantgardy (zvláště z pera Květoslava Chvatíka, Olega Suse, Jiřího Opelíka, Zdeňka Pešata) i stati polemizující se Štollovým pojetím literární vědy, kritiky a nejnovějších literárních dějin (Jiří Brabec, Felix Vodička, Robert Kalivoda, Miroslav Červenka) vedly k zpochybnění a odmítnutí dogmatických výkladů z časů

stalinismu. Literární noviny tak výrazně přispěly k opuštění deformovaných mimouměleckých kritérií, s nimiž pracovala marxistická estetika padesátých let, a podílely se na rehabilitaci strukturalismu jako vědeckého směru.

Výrazným a v mnoha ohledech profilovým časopisem se na samém počátku šedesátých let stal PLAMEN s podtitulem Měsíčník pro literaturu, umění a život, vydávaný Svazem československých spisovatelů v letech 1959–69. I když pod řízením Jiřího Hájka začal Plamen uvádět v platnost stranické představy o kultuře a umění, poměrně záhy se soustředil na nové tendence v marxistické filozofii a estetice (překlady statí Ernsta Fischera a Rogera Garaudyho) a od poloviny šedesátých let se otevíral i nemarxistickým proudům (v roce 1965 zde byl například uveden Ladislav Klíma, v roce 1968 Michel Foucault). Literárněteoretické a kritické stati zde kromě Jiřího Hájka uveřejňovali například Aleš Haman, Zdeněk Kožmín, Milan Suchomel a další. Zároveň byl Plamen též prestižní beletristickou revue, jejíž přispěvatelé překračovali zúžené meze socialistického realismu (Kamil Bednář, Ladislav Fuks, Vladimír Holan, Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig, Karel Michal, Josef Škvorecký). Prostor zde našla také nastupující generace literátů (Antonín Brousek, Jiří Gruša, Petr Kabeš) a časem také ukázky z tvorby českých exilových spisovatelů (Jan Čep, Egon Hostovský). Z bohaté překladové produkce bylo zlomovou událostí vydání Solženicynovy prózy Jeden den Ivana Děnísoviče. Vysoký standard si Plamen udržel po celá šedesátá léta, s jejichž duchem souzněl i smysl redakce pro nadsázku a parodii.

Čtenáři vítanou konkurenci Plamenu tvořil brněnský svazový měsíčník HOST DO DOMU (1954–70), jehož úroveň se zvýšila po roce 1963, kdy se jeho řízení ujal Jan Skácel (ročníky 1969–70 redigoval Jan Trefulka). Literárněkritický oddíl brněnské revue utvářel především Oleg Sus a spolu s ním Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Miroslav Petříček a Milan Suchomel. Na oblibu časopisu měla vliv i jeho struktura. Od roku 1966 otevírala každé číslo pečlivě volená filozofická či teoretická stať (Seneca, André Breton, Otokar Březina aj.). Pod titulkem Návraty aktualizoval Host starší texty doplňované zasvěceným komentářem (František Hrubín o Františku Halasovi, Jiří Šotola o Jiřím Ortenovi, Ludvík Kundera o Richardu Weinerovi, Vilém Závada o Jiřím Wolkerovi). V rubrice Drzé interview vedla redakce provokativní fiktivní rozhovory s dávno mrtvými klasiky. Charakter periodika dokreslovaly rubriky jen zdánlivě okrajové – výpisky z literárních i teoretických statí, ukázky ze zahraničních časopisů, fejetony Jana Skácela (Malá recenze na...), Jazykové zákampí Františka Trávníčka i rubrika Kouzlo nechtěného.

Mezioborový měsíčník KNIŽNÍ KULTURA (1964–65), vydávaný pod redakcí Františka Lukáše Československým ústředím knižní kultury, se zaměřil na evropský kontext české umělecké tvorby a její komplexní vnímání. V centru pozornosti literárního oddílu, který formoval Josef Hiršal,

stála problematika experimentální poezie i dalších jevů vnímaných tehdy na periferii literatury: jazzu, literatury faktu, science fiction, detektivního žánru a literatury pro děti. Systematicky se časopis zabýval překlady, a to jak v teoretických statích a anketách, tak publikováním zrcadlových překladů poezie. Věnoval se též palčivým otázkám ediční politiky a nebál se publikovat ani vyhrocená kritická hodnocení soudobé umělecké tvorby.

Knížní kultura svým způsobem doplňovala a rozvíjela snahy revue SVĚTOVÁ LITERATURA (1956–96), která již od padesátých let přinášela překlady světové beletrie i úvahy o literatuře a umění. Hraničních otázek literatury a její úlohy v masové komunikaci si všímal čtvrtletník STUDIE A ÚVAHY (1963–68), vydávaný Československým rozhlasem a redigovaný nejprve Jiřím Ledererem a od roku 1966 Janem Lopatkou.

Kritická vyhrocenost charakterizovala literární revue TVÁŘ (1964–65, 1968–69). Na rozdíl od rozpačitého prvního ročníku, vydávaného Svazem československých spisovatelů a řízeného Františkem Vinantem, se v druhém roce existence časopis pod vedením Jana Nedvěda profiloval jako platforma relativně úzkého, avšak generačně neuzavřeného autorského okruhu. Tvář zdůrazňovala svou exkluzivitu, pramenící z přísných nároků kladených na literaturu, již prezentovala s ohledem na kvalitu i na tvůrce, kterým bylo ztíženo či znemožněno publikování (Jakub Deml, Josef Florian, Richard Weiner, Jan Hanč, Vladimír Holan, Jiří Kolář, rané práce Bohumila Hrabala). Nejmladší autory představovala výběrem prózy a poezie s akcentováním jejich individuality (Jiří Gruša, Václav Hrabě, Karel Milota, Andrej Stankovič, Ivan Wernisch aj.). Těžištěm časopisu byly odborné stati a kritiky (zvláště Jan Lopatka a Bohumil Doležal, dále Přemysl Blažíček, Antonín Brousek, Růžena Grebeníčková, Aleš Haman, Václav Havel, Emanuel Mandler, Dobrava Moldanová, Josef Vohryzek) a dále pak překlady úvah a studií o umění i lidské existenci (Erich Fromm, José Ortega y Gasset, P. L. Landsberg aj.), které pro svůj „západní“ charakter vzbudily značný rozruch.

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 v ní v prvním ročníku publikovali, později se však již neztotožňovali s jejím razantním programem. Publikační zázemí našli v Sešitech nejen nejmladší tvůrci, ale též starší spisovatelé, kteří se v zavedených literárních časopisech a nakladatelstvích prosazovali obtížně. Vedle toho se Sešity orientovaly na rozhraní jednotlivých druhů umění i na pomezí umění samotného (pop-art, lettrismus, grafická a fónická poezie atd.) a od druhého ročníku vycházela tematická čísla (Jiří Orten, baroko, naivismus, happening, sex a erotika, drogy a umění). Odvážný byl i literárněkritický oddíl. Projekt rubriky Konfrontace, v níž jednu

beletristickou novinku posuzovali vždy čtyři recenzenti (např. Zdeněk Heřman, Vladimír Karfík, Dobrava Moldanová, Vojtěch Steklač, Jiří Gruša, Josef Jedlička aj.) však zásadně rozdílné pohledy na literární tvorbu nezpřístupňoval. Vyhraněně polemický charakter, zvláště se stranickou kulturní politikou, měly příspěvky zveřejňované pod titulkem *Vyklizujeme*, obdobně ostré byly i *Glosy*.

V roce 1966 začaly vycházet i další, zpravidla dlouho odkládané projekty. Byla to cizojazyčná literární revue *UNIVERSUM* (1966–70), určená k propagaci české kultury v zahraničí a vydávaná v anglické a německé mutaci, a především revue *ORIENTACE* (1966–70). Její autorský okruh, kdysi semknutý kolem časopisu *Květen* (Jiří Brabec, Květoslav Chvatík, Miroslav Červenka, Jaroslav Putík, Milan Schulz aj.), již delší dobu usiloval o vlastní tribunu. V publikovaných statích, besedách, rozhovorech i recenzích (rubrika *Kritický metr na metr knih*) rozvíjela *Orientace* tradici českého strukturalismu v kontextu soudobých uměleckých a filozofických směrů, především fenomenologie (Jan Patočka, Maurice Merleau-Ponty), soudobého francouzského strukturalismu a strukturální antropologie (Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault), existencialismu (Martin Heidegger, Karl Jaspers), frankfurtské školy (Herbert Marcuse), postmoderny (L. A. Fiedler) i sémiotiky (Jurij Lotman, Umberto Eco). Úsilí redakce přispělo k uznání odkazu meziválečné avantgardy včetně surrealismu.

Tradičnější pojetí socialistické literatury hájil literárněkritický a literárněteoretický časopis *IMPULS* (1966–68), který respektoval a v programových statích (většinou z pera šéfredaktora Františka Buriánka) i v polemikách prosazoval stranické postuláty. Okruh příspěvatelů tvořili zvláště Milan Blahynka, Miloš Pohorský, Hana Hrzalová, Vladimír Dostál a Štěpán Vlašín. Stránky revue, určené ukázkám z nejnovější české a slovenské beletrie, článkům, anketám i diskusím, vcelku věrně zrcadlily proměnu doby. Od někdejšího příkrého odmítání odlišných názorů se redakční linie posunula k širokému pojetí socialistické literatury a prokazovala ochotu i připravenost k diskusi.

Rok 1968 s sebou přinesl proměnu literární publicistiky i škály kulturních periodik. Zaměření na literaturu a další druhy umění ustoupilo ještě zřetelněji do pozadí a v souvislosti s překotným vývojem se na stránkách kulturních časopisů ještě více objevovala politická publicistika.

Trend společensky angažované publicistiky dominoval zejména v *LITERÁRNÍCH LISTECH*, redigovaných Dušanem Hamšíkem a posléze Milanem Jungmannem. Jako orgán Svazu československých spisovatelů referoval týdeník o vnitrosvazovém dění a zveřejňoval prohlášení a petice občanských iniciativ. Původní i překladová beletrie vyklízela na jeho stránkách pozvolna místo tvorbě donedávna proskribovaných a zakazovaných autorů (Jan Čep, Zbyněk Havlíček, Jan Zahradníček), k jejichž

rehabilitaci přispívaly též rozhovory a biografické stati (Bedřich Fučík, Závěš Kalandra). Nadále se ovšem věnoval filmu, divadlu, výtvarnému umění a recenzování beletrie (Miroslav Červenka, Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Oleg Sus). Vzhledem k pronikavé změně společenských a politických poměrů zavedla redakce rubriku Diskusní tribuna a politicko-ekonomický sloupek podepsaný pseudonymem Dalimil (přispívali do něho Milan Hübl, A. J. Liehm a Václav Klaus). Závažné úvahy byly publikovány na téma klíčových událostí moderních dějin, občanských práv a svobod, humanizace socialismu či federalizace státu, probíhaly i diskuse o vztahu umělců a inteligence k ostatním vrstvám společnosti (Josef Jedlička, Jindřich Chaloupecký, Květoslav Chvatík, Jan Patočka aj.). Tyto politologické a filozofické eseje záhy překročily program reformního komunismu. Spolu s několika deníky uveřejnily Literární listy výzvu Dva tisíce slov (→ s. 30, odd. *Politické a kulturní souvislosti*), během jednání mezi československou a sovětskou delegací v Čierné nad Tisou i v osudových srpnových dnech vyšly ve zvláštních vydáních. Na intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy reagovaly vyškrtnutím adjektiva literární ze svého titulu, leč žádost o registraci nového názvu se táhla až do listopadu 1968.

I v době pomalu nastupující normalizace náležely Listy spolu se studentskými časopisy (Student, Studentské listy, Univerzita Karlova) a s periodiky Reportér a Politika k tiskovinám, které se snažily co nejdéle udržet prostor pro svobodnou diskusi. K nim se řadil také kulturně-politický týdeník ZITŘEK (1968–69), kolem něhož se soustředily zajímavé osobnosti literatury, divadla, filmu i aktuální publicistiky (Jindřiška Smetanová, Jiří Lederer, Vladimír Škutina aj.). Filozoficky laděné stati a polemiky převážily vzhledem k vážnosti doby i v Sešitech pro literaturu a diskusi, Hostu do domu, Plameni i v obnovené Tváři, která sice pokračovala v „poodhalování různorodého zákulisí“ kulturní scény, avšak důraz na estetické hodnoty poněkud ustoupil polemikám a časovým úvahám.

Příležitost, jež se v období tzv. pražského jara a jeho doznívání naskytlá donedávna odmítaným uměleckým aktivitám, netrvala dlouho. Založením časopisu ANALOGON, řízeného Vratislavem Effenbergem, se pokusila získat platformu surrealistická skupina: první číslo (vydané po průtazích až v roce 1969) věnovala tématu krize vědomí (publikovali zde mj. Zbyněk Havlíček, Stanislav Dvorský, Ludvík Šváb, Albert Marenčin, Ivan Sviták a Ladislav Novák); další číslo však vyšlo až po dvaceti letech. Skupina stačila realizovat sborník Surrealistické východisko 1938–1968 (1969), který uspořádali Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger a Petr Král.

Na potíže a překážky záhy narazily též časopisy vydávané v regionech. Nedlouhé trvání měla revue ARCH (1969), redigovaná Věroslavem Mertlem v českobudějovickém nakladatelství Růže, která už svým názvem prozrazovala návaznost na vydavatelskou činnost Josefa Floriana. Časopis

připomínal katolické a venkovské tradice. Publikační prostor dopřál zejména spirituálně orientovaným básníkům i prozaikům (F. D. Merth, Ivan Slavík, Josef Suchý, Jan Čep, Ivan Diviš, Josef Palivec, Bohuslav Reynek), ale tiskl i filozofické texty starší (Petr Chelčický) i novější (Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Pierre Teilhard de Chardin). Ačkoliv se hlásil k programu regionalismu, hodnotami, které zprostředkoval, svůj kraj přesáhl.

Totéž platilo také o dalších regionálních časopisech, ostravském ČERVENÉM KVĚTU (1956–69), který se až na samém sklonku šedesátých let zbavil ztuhlých ideologických pout, královéhradeckém časopise TEXTY (1969–71), jenž pod vedením Petra Průši mapoval regionální kulturní tradice a prezentoval tvorbu Bohuslava Reynka, Josefa Váchala i Josefa Mühlbergra, a zvláště o ústeckém DIALOGU (1963–69). Do roku 1969 jej vedl Miroslav Kindl, v závěrečné etapě existence pak Emil Juliš, jenž od počátku redigoval jeho literární část. Od původního zaměření, reflektujícího životní styl v severočeské průmyslové oblasti i vztah literatury a krajiny, se časopis zaměřil na celospolečenskou problematiku. Tiskl politické a filozofické stati (Erich Fromm, C. G. Jung), usiloval o nepředpojaté studium česko-německých vztahů (příspěvek historika Jana Křena o tabuizovaném odsunu Němců) a uveřejňoval překlady regionálních německých autorů. Ukázky domácí i světové slovesné a výtvarné tvorby doprovázely teoretické články o konkrétní poezii, op-artu, happeningu a aleatorické hudbě (Karel Milota, Vladimír Burda aj.). V posledním ročníku tu vycházel na pokračování román Vladimíra Párala *Dobyvatelé a obležení*, vydaný posléze pod názvem *Milenci a vrazi*.

Především informativní a propagační úlohu měly plnit nakladatelské bulletiny a almanachy, které se v letech 1968–69 snažily udržet získaný prostor a zprostředkovat čtenářům tvorbu dříve opomíjených autorů a tabuizovaná témata, například okultismus a erotiku. Seriál o dějinách erotické literatury uvedla mladofrontovní MAKETA (1969) a magazín VÝBĚR Z NEJZAJÍMAVĚJŠÍCH KNIH (1966–91) představil cyklus o vztahu erotické literatury a pornografie. Velké pozornosti se těšil také bulletin Československého spisovatele O KNIHÁCH A AUTORECH (1954–90) i NOVINKY ODEONU (1966–76), umožňující průhledy do západních literatur.

Literárněvědné časopisy

Hledání kontinuity umělecké tvorby i filozofického myšlení, jež se projevilo v rehabilitaci odkazu české strukturalistické školy a meziválečné umělecké avantgardy a v konfrontaci českého kulturního vývoje s vývojem evropským, lze sledovat též na stránkách odborných periodik. Nejvýznamnější literárněvědný bohemistický časopis ČESKÁ LITERATURA,

vydávány nadále Ústavem pro českou literaturu ČSAV, pokračoval v publikování průpravných statí k akademickým Dějinám české literatury a k Přehledným dějinám českého divadla. Po krátkém návratu strnulého marxismu, spjatého s nástupem Ladislava Štolla do funkce ředitele ústavu a Jana Petrmichla na místo šéfredaktora časopisu, prodělala Česká literatura krátce před polovinou šedesátých let kvalitativní zlom. Vyjadřovaly jej i personální změny ve vedení periodika (v letech 1964–68 byl šéfredaktorem Karel Kostroun, v období 1968–70 Miroslav Červenka). Už v roce 1963 proběhla v časopisu zásadní diskuse nad knihou Květoslava Chvatíka Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky (1962). Střední i nastupující generace literárních vědců pomíjela ve svých studiích ideologická kritéria výkladu literárních textů a čerpala především z myšlenek české strukturalistické školy i ze soudobých směrů světové literární vědy. Česká literatura s nimi seznamovala domácí publikum prostřednictvím informativních článků, recenzí i překladů zásadních statí (např. Roland Barthes, S. R. Levin, Michail Bachtin).

Především studie materiálové povahy z oblasti české literatury publikoval od roku 1966 periodický sborník LITERÁRNÍ ARCHIV, vydávaný Památníkem národního písemnictví, který založil též vědeckou ročenku STRAHOVSKÁ KNIHOVNA (1966–82), věnovanou knižní kultuře se zaměřením na starší dějinná období. Časopis pro klasická studia LISTY FILOLOGICKÉ, jejichž šéfredaktorem byl Antonín Salač a od roku 1961 Josef Hrabák, dával, v souladu se svým určením, prostor výzkumu antické, středověké a humanistické literatury. Dílům české proveniencí se zde kromě vedoucího redaktora věnovali zejména Antonín Škarka, Emil Pražák, Jaroslav Kolár a Eduard Petřů. Problematikou zahraničních literatur se zabýval ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII, který řídil Zdeněk Vančura. Jazyku a zvláště stylu literárních textů si všímala spíše k uživatelské praxi orientovaná NAŠE ŘEČ (šéfredaktor Alois Jedlička) a zejména SLOVO A SLOVESNOST (vedoucí redaktor Bohuslav Havránek), které se postupně vracelo ke svým strukturalistickým východiskům.

Stati z oboru estetiky, teoretického myšlení i dějin českého písemnictví se však objevovaly i v odborných časopisech primárně zaměřených k jiným humanitním vědám. Rozsáhlé úvahy a komentáře k soudobým zahraničním myšlenkovým proudům publikoval FILOSOFICKÝ ČASOPIS, články dotýkající se problematiky literatury a českého kulturního života otiskoval i ČESKOSLOVENSKÝ ČASOPIS HISTORICKÝ v čele s Františkem Grausem, ČASOPIS MATICE MORAVSKÉ (vycházející v letech 1959–67 pod názvem SBORNÍK MATICE MORAVSKÉ) a revue DĚJINY A SOUČASNOST (1959–69), redigovaná v letech 1968–69 Zdeňkem Šiklem. Léta 1969–70 znamenala pro všechna tato periodika, ať již byla zastavena či pokračovala v činnosti pod oktrojovaným vedením, skutečnou katastrofu.

SOUVISLOSTI DIVADELNÍHO ŽIVOTA

Zápas o rozšíření prostoru pro divadelní tvorbu

Rozporuplnost konce padesátých let se naplno projevila i ve sféře divadelní. V letech 1958–59 se zrodila většina z toho, co formovalo a určovalo české divadlo následujícího desetiletí, ať již ve sféře tradičních „kamenných“ divadel nebo v oblasti nově se rodícího hnutí divadel malých forem. Ve stejné chvíli se však ani divadlu nemohly vyhnout pokusy komunistické strany, která se vzpamatovávala po otřesu způsobeném událostmi roku 1956, zabránit nastupující liberalizaci kultury.

Tomu měla sloužit mimo jiné série akcí a konferencí, na kterých protagonisté stranické kulturní politiky kritizovali tendence, které podle jejich názoru ohrožovaly „zdravý“ vývoj československého umění včetně divadla. Hlasy varující před dramaturgickými „chybami“, například před přílišnou preferencí nevhodné západní dramatiky a inscenačními „omyly“, se ozvaly v březnu 1958 na dramaturgické Konferenci Svazu československých dramatických umělců, ale také na prosincové Konferenci o činoherní kritice, na níž Jiří Hájek zaútočil na Grossmanovu interpretaci Bertolta Brechta, otištěnou v šestém čísle časopisu *Divadlo* v roce 1957. Obdobné útoky určily rovněž referát o poválečném vývoji divadla, který v dubnu 1960 na zasedání Ústředního výboru Svazu československých dramatických umělců přednesl herec a funkcionář Vítězslav Vejražka, i proslov Sergeje Machonina na celostátní Konferenci o umělecké kritice v únoru 1961, pořádané Výborem socialistické kultury.

Je příznačné, že společným motivem všech těchto vystoupení byly kritické odsudky činohry Národního divadla, její dramaturgie a jejích režisérů Alfréda Radoka a Otomara Krejčí. Alfréd Radok, jehož divadelní experimenty byly konzervativními kritiky interpretovány jako odsouzeníhodný „formalismus“, musel z Národního divadla poprvé odejít v roce 1949 po roztržce s Jindřichem Honzlem. Znovu se vrátil v sezoně 1954–55 a v následných letech v něm vytvořil celou řadu pozoruhodných představení, například inscenaci *Osbornova Komika* (prem. 1957). V roce 1960 však znovu dostal výpověď, která tentokrát souvisela i s jeho činností v *Laterně magice*, experimentální formě inscenace, která kombinovala živé divadlo s filmem.

Laternu magiku vytvořili Radok, scénograf Josef Svoboda a další spolupracovníci pro Světovou výstavu v Bruselu v roce 1958, kde byla přijata jako mimořádná událost a jedna z hlavních atrakcí pavilonu, za nějž Československo získalo Zlatou hvězdu. Po skončení výstavy bylo rozhodnuto

inscenaci doplnit a převést do Prahy a pod Radokovým vedením ji začlenit do svazku Národního divadla. Nový program s názvem Variace byl však roku 1960 těsně před uvedením zakázán, Radok byl odvolán a Laterna magika převedena pod Československý státní film.

Roku 1966 se Laterna magika stala součástí Státního divadelního studia, v roce 1973 byla pod vedením Josefa Svobody opět převedena pod Národní divadlo. Ojedinelým pokusem o využití techniky Laterny magiky pro uvedení dramatické předlohy byla Offenbachova opera Hoffmannovy povídky (prem. 1962, rež. Václav Kašík), která se hrála více než třítisíckrát. Pro Světovou výstavu Expo 67 v Montrealu nastudovala Laterna magika program Revue z bedny (rež. Karel Brožek, Ladislav Rychman). Na její bruselský úspěch však navázal spíše interaktivní pořad Kinoautomat, připravený pro Expo 1967 v Montrealu (rež. Ján Roháč, Vladimír Svitáček, Radúz Činčera, moderátor Miroslav Horníček), který divákům dával možnost v klíčových okamžicích děje hlasováním zvolit mezi dvěma možnostmi příběhu.

Druhým terčem útoků těch, kteří neměli příliš pochopení pro ústup od ideologické podoby divadla, byl Otomar Krejča. Když byl tento herec v roce 1956 jmenován do funkce šéfa činohry, znamenalo to výrazný posun v koncepci i poetice Národního divadla. Jako režisér se Krejča záhy stal výraznou uměleckou autoritou, kterou s Alfrédem Radokem spojoval především provokativní důraz na morální otazníky korelující s časovou atmosférou i obecnou situací moderního člověka. Ve spolupráci s dramaturgy Otakarem Fencem a Karlem Krausem obrátil pozornost divadla k současnosti a domácí dramatice, byl však schopen aktuálně interpretovat i klasické texty typu Tylova Strakonického dudáka (prem. 1958) nebo Shakespeareova Romea a Julie (prem. 1963). Zejména s Krausem vytvořil výraznou dvojici, která literární tvůrce provokovala k dramatické tvorbě a také je dosti zřetelně při psaní divadelních her ovlivňovala. Prvním výsledkem jejich aktivity byla inscenace Srpnové neděle Františka Hrubína (prem. 1958), v následujících letech pak tato „dílna“ inspirovala Františka Pavlíčka, Milana Kunderu a především Josefa Topola. Krejčovsko-čechovovská koncepce analytického divadla mapujícího existenciální a společenské problémy prostřednictvím obrazu „všedního dne“ tak silně ovlivnila české drama první poloviny šedesátých let.

I přes tyto umělecké a divácké úspěchy, nebo přesněji právě pro ně, bylo působení Krejči a jeho spolupracovníků stále podrobováno kritice zvnějšku i ze samotného divadla. Na sporech s vedením i souborem Národního divadla se přitom podílely rovněž velké nároky, které Krejča kladl na herce a s tím související preference určitých hereckých osobností, která byla zbytkem rozsáhlého, víceméně nahodile sestaveného souboru vnímána jako elitářství. Když byli v roce 1961 – po zmiňované Konferenci o umělecké kritice – dramaturgové Kraus a Fencel odvoláni, Krejča na protest na funkci šéfa

činohry rezignoval, nadále však v souboru působil, byť s nemalými potížemi a zprvu pouze jako herec. Například Topolovo drama *Konec masopustu* mohlo být v Národním divadle, pro nějž bylo napsáno, hráno až více než rok poté, co jej režisér Krejča ve spolupráci s Jiřím Svobodou inscenoval v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 1963).

Divácký zájem i kontroverzní ohlas kritiky vyvolávaly rovněž inscenace dalších režisérů Národního divadla: Miroslava Macháčka (*Carlo Goldoni: Poprask na laguně*, prem. 1961; *Sofokles: Oidipus vladař*, prem. 1963; *bratři Čapkovi: Ze života hmyzu*, prem. 1965; *Luigi Pirandello: Šest postav hledá autora*, prem. 1966) a Jaromíra Pleskota (*Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího*; *William Shakespeare: Hamlet*, obojí prem. 1959). V opeře Národního divadla se propracovával k autonomní, výrazově bohaté jevištní stylizaci režisér, dirigent a operní experimentátor Václav Kašík.

Střety mezi zastánci tradičnějších a ideologičtějších podob umění a těmi, kteří se snažili o výpověď modernější, myšlenkově i tvarově experimentující, probíhaly na přelomu padesátých a šedesátých let v celém českém divadle. Jejich nejzřetelnějším projevem byly zákazy her či inscenací. V roce 1961 tak byla v Národním divadle z ideových důvodů po pěti reprízách stažena inscenace *Zápas s andělem* Františka Pavlíčka (rež. Jaromír Pleskot), ve vinohradském Divadle československé armády před premiérou zakázána hra Pavla Kohouta *Říkali mi soudruhu* (rež. Jan Strojček) a ve Východočeském divadle v Pardubicích dokonce zakázána inscenace *Mozartovy Kouzelné flétny* v režii Ivana Glance a s výpravou Jana Zrzavého. O rok později byla například zakázána premiéra hry Ludvíka Kundery *Nežert* v brněnském Státním divadle.

Uvedení hry *Vratislava Blažka Třetí přání* v pražském Divadle Komedie v červnu 1958 naopak naznačilo, že cenzurní dohled nad divadlem byl o něco menší než nad jinými, ostřeji sledovanými oblastmi umění. Hra totiž vznikla na základě filmu režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, který byl okamžitě po výrobě roku 1958 zakázán; uveden mohl být až v roce 1963.

Terčem mnoha kritických i administrativních výpadů se stala divadla malých forem a zejména divadlo *Semafor*, které dráždilo nejen netradičním propojením divadla, poezie a obnovující se populární hudby, ale i svou mimořádnou popularitou a na svou dobu nonkonformním přístupem k životu. Agresivní část kritiky divadla typu *Semaforu* tvrdě odmítala a napadala nejen pro „amatérismus“, ale především pro údajnou „malou společenskou angažovanost“ a nechuť „promlouvat k dnešku“. (Předmětem ideologického odsudku se tak stala i věta „Nehas, co tě nepálí“ z písně *Malé kotě* Jiřího Suchého). Útoky proti *Semaforu* vyvrcholily po premiéře hry *Taková ztráta krve* v říjnu 1960: Suchý a Šlitr byli za tuto „detektivku s hudbou“ kritizováni pro údajné nezodpovědné nadřívání chuligánům a „nepatrné vědomí společenské odpovědnosti“. Odsudek z pera Sergeje Machonina stihl

v prosincovém Rudém právu také inscenaci Zuzana je zase sama doma (prem. 1961).

Nespokojenost odpovědných se Semaforem vedla v roce 1961 k jeho vystrnadění z prostor Ve Smečkách a k putování po řadě různých pražských sálů. Semafor však nepřízeň úřadů postupně překonal a roku 1962 získal stálé působiště v pasáži Alfa. Od divácky úspěšné inscenace Jonáš a tingl-tangl (prem. 1962) pak jeho poetiku začala respektovat kritika a také státní administrativa.

Případ Semaforu ukázal, že podobné mocenské zásahy a zákroky jednak neměly razanci, jakou mívaly na počátku padesátých let, jednak velmi rychle zastarávaly a v dynamicky se proměňující atmosféře záhy vystupovala jejich neudržitelnost a nesmyslnost. Neznamenaly proto absolutní zákaz tvorby, ale většinou jen umělcův přechod do jiného divadla či odložení inscenace na jiné období. Pavlíčkova zakázaná hra Zápas s andělem byla znovu uvedena v roce 1963, Kunderův Nežert v roce 1967; problematická političnost hry Říkali mi soudruhu zanedlouho zestárla natolik, že nepochybně autor sám již neměl zájem hru uvést pro přílišnou konformnost k režimu.

Radok po odchodu z Národního divadla přešel do Městských divadel pražských, do Národního divadla se znovu vrátil v roce 1966. Ve stejném roce pak v Laterně magie režisoval inscenaci Variace 66, jejíž ústřední část tvořilo Otvírání studánek Miloslava Bureše a Bohuslava Martinů (prem. 1966, rež. s Jiřím Srncem).

Krejča se naopak při hledání prostoru pro svobodnou tvorbu rozhodl Národní divadlo opustit, přičemž v roce 1965 byly společenské podmínky již takové, že mohl spolu s Karlem Krausem a „svými“ herci založit Divadlo za branou, v němž měl možnost své vize víceméně naplno realizovat.

Proměny divadelní sítě

Na sklonku padesátých let a v letech šedesátých byla síť českých „kamenných“ divadel relativně stabilizovaná a procházela pouze dílčími korekturami a drobnou redukcí, v jejímž rámci bylo zrušeno například divadlo v Trutnově (1958) a Státní zájezdové divadlo (1961). Základním úkolem přitom nadále zůstávalo zpřístupnit divadlo – pojímané především jako kulturně-politické a osvětové médium – co nejširším vrstvám. Základní obrysy sítě potvrdil zákon z roku 1957, který právo zřizovat divadla přidělil především jednotlivým stupňům státní správy a kladl důraz na územní rozložení divadel, která mnohdy již svými názvy přiznávala vazbu na stát, jednotlivé kraje, oblasti, okresy či města. To potvrzovalo i převedení Divadla československé armády pod správu města Praha; původní název (zbavený

adjektiva Ústřední) ovšem zůstal jako čestný a teprve roku 1966 byl nahrazen neutrálním Divadlo na Vinohradech.

Vedle této prostorové sítě „kamenných“ divadel však existovala rovněž příležitostná a zájezdová divadelní představení, zaštiťovaná různými kulturními institucemi či osvětovými besedami. Většinou šlo o víceméně komerční estrády, nicméně tato forma umožňovala i vznik některých netradičních inscenací, vycházejících ze spontánní potřeby vyjádřit se nekonvenční divadelní formou. Dokladem je legendární zájezdové představení Tvrďák aneb Albert, Julius a tma, v němž jeho autor Miroslav Horníček hrál spolu s Milošem Kopeckým pod záštitou ostravského Parku kultury a oddechu Ostrava (čas. Divadlo 1962, č. 10).

Ukázkou administrativního zřízení „kamenného“ divadla může být MĚSTSKÉ DIVADLO V PŘÍBRAMI, jehož vznik souvisel s preferovanou koncepcí obecních domů kultury jako polyfunkčních společenských a výchovných center. Pravidelnou součástí těchto center býval také sál, který umožňoval prezentovat zájezdové divadelní a hudební produkce a případně i působení stálého souboru. (Tak tomu bylo v případě ostravského DIVADLA PETRA BEZRUČE, které se v roce 1961 přestěhovalo do vítkovické budovy Domu kultury, nebo JIHOČESKÉHO DIVADLA působícího v místním Domě kultury od roku 1967.) V Příbrami, hornickém městě bouřlivě se rozvíjejícím v důsledku politicky preferované těžby uranu, byl takovýto Dům kultury slavnostně otevřen 7. listopadu 1959 (k výročí ruského komunistického převratu nazývaného Velká říjnová socialistická revoluce) a dobová publicistika jej oslavovala jako největší kulturní centrum ve střední Evropě. Jeho součástí byl mimo jiné sál pro 600 diváků, komorní scéna a loutkové divadlo. Soubor pro toto divadlo, v první fázi vedený režisérem Antonínem Dvořákem, vznikl propojením souborů hořovického a benešovského divadla. Dvě tradiční scény tak byly při redukci divadelní sítě nahrazeny divadlem, které se nezrodilo z tvůrčího impulzu ani z místní potřeby, což se promítlo i do víceméně trvalých návštěvnických, hospodářských i uměleckých problémů divadla.

Více než administrativní experimenty podobu divadelní sítě ovlivnily a zájem divadelního publika získaly spontánní, často původně amatérské aktivity přerůstající postupně v hnutí divadel malých forem a divadel poezie. Ta začala obsazovat nevyužívané starší divadelní sály, případně provozovala svá představení v prostorách původně nedivadelních, ve vinárnách či sklepeních.

Rozhodujícím obdobím pro vznik hnutí divadel malých forem byl konec padesátých let. Na počátku roku 1958 Ivan Vyskočil a Jiří Suchý v pražské vinárně REDUTA uvedli první text-appeal a nově vzniklé divadlo ROKOKO oživilo na Václavském náměstí sál s bohatou kabaretní tradicí. Když v říjnu téhož roku Vyskočil a Suchý hrou Kdyby tisíc klarinetů otevřeli DIVADLO NA ZÁBRADLÍ (založené ve spolupráci s režisérkou Helenou Philipovou a klavíristou a skladatelem Vladimírem Vodičkou), byl pro divadlo objeven

sálek Jednoty katolických tovaryšů na Anenském náměstí. Dalšími významnými znovunalezenými prostory bylo divadélko v suterénu Ženských domovů v ulici Ve Smečkách, v němž Jiří Suchý a Jiří Šlitr v říjnu 1959 uvedli hru Člověk z půdy, první premiéru divadla SEMAFOR, a sál bývalého Nového divadla v pasáži Alfa, kam se Semafor na více než třicet let nastěhoval v roce 1962.

Důležité bylo, že nalezené sály zůstávaly na divadelní mapě Prahy i po odchodu jejich původních „objevitelů“ a přitahovaly další obdobné aktivity. Příkladem může být divadlo PARAVAN, které pod vedením satirika J. R. Picka rozvíjelo poetiku text-appealu nejprve v Redutě (od podzimu 1958) a později v sále Ve Smečkách (1962–65). Nedlouho před svým administrativním zánikem pak tyto prostory poskytlo rodičímu se Činohernímu klubu, pro nějž se pak staly domovskými.

Profesionalizace takovýchto divadel působila v systému divadelní sítě jako jistá anomálie, kterou bylo nutné právně a úředně vyřešit. Divadlo Na zábradlí získalo roku 1959 samostatnost pod patronací města Praha, pro řízení dalších malých pražských profesionálních divadel pak bylo vytvořeno STÁTNÍ DIVADELNÍ STUDIO (1962–80). Tato instituce byla koncipována jako administrativní centrum, které bylo schopné nejen statutárně zastřešit divadla již existující, ale také se pružně otevírat novým iniciativám. V rámci Státního divadelního studia tak mohly kratší či delší dobu působit i soubory tak netradiční, jako byl taneční soubor BALET PRAHA (1964–70, založeno choreografy Lubošem Ogounem a Pavlem Šmokem a tanečním kritikem Vladimírem Vašutem) či experimentální zájezdová scéna Zuzany Kočové MARINGOTKA (1964–73, z toho 1966–71 scéna Státního souboru písní a tanců). V sezoně 1963–64 Státní divadelní studio zřídilo soubor s názvem Klub Reduta, jehož posláním mělo být poskytování existenční základny pro organizačně velmi drobné soubory. Jejím prostřednictvím produkovalo v šedesátých letech například NEDIVADLO IVANA VYSKOČILA (od 1964), DIVADLO JÁRY CIMRMANA (od 1967), PANTOMIMU ALFREDA JARRYHO (1966–72), založenou Ctiborem Turbou a Borisem Hybnerem, experimentální studio studentů a absolventů DAMU VEDENÉ DIVADLO (1969–72), LYRU PRAGENSIS (od 1967) a další. Podporovalo ale i aktivity hudební, a to nejen ve vlastních prostorách, ale například i v Malostranské besedě.

K významnému rozšíření Studia došlo v roce 1965, kdy do sebe pojalo ČINOHERNÍ KLUB, založený Ladislavem Smočkem a Jaroslavem Vostrým, a také DIVADLO ZA BRANOU režiséra Otomara Krejči a dramaturga Karla Krause, které prostory bývalého kina v podzemí paláce Adria na rohu Jungmannova náměstí sdílelo společně s Laternou magikou.

Jedním z nejnavštěvovanějších hudebně-literárních a divadelních středisek nejmladší generace se stal DIVADELNÍ KLUB OLYMPIK, působící od roku 1962

ve Spálené ulici a v letech 1966–72 v sále loutkového divadla Sluníčko v tehdejší Dětském domě. Olympik spojoval mluvené slovo s koncerty tehdy neoficiálního rock-and-rollu (v roce 1963 při něm vznikla i stejnojmenná beatová skupina). Literárně-dramatickou linii Olympiku představovaly zejména text-appealy humoristické dvojice Miloslav Šimek a Jiří Grossmann. Ti však roku 1967 přešli do Semaforu, kde vytvořili vlastní osobitou skupinu.

Specifickým rysem divadel malých forem byla jejich orientace na více druhů scénických umění, snaha o propojení činoherní, hudební i pohybové výpovědi.

Nejpopulárnější z těchto divadel, zejména Semafor a Rokoko, se tak aktivně podílely na procesu konstituování obnovující se populární hudby, který vedl od snah kombinovat pokusy o dramatickou tvorbu s prezentací pěveckých hvězd (Evy Pilarové, Waldemara Matušky, Karla Gotta, Václava Neckáře, Heleny Vondráčkové, Marty Kubišové ad.) až ke vzniku souborů vysloveně pěveckých. Takovým byl zejména víceméně neúspěšný pokus o divadlo APOLLO (1965–68), jež vzniklo z iniciativy textaře a scenáristy Jiřího Štáidla a stálo především na pěveckých hvězdách v čele s Karlem Gottem, Karlem Hálou, Yvonne Přenosilovou a dalšími.

Pantomimická tvorba byla rozvíjena zejména v Divadle Na zábradlí, kde již od počátku působila pantomimická skupina, jež navazovala na evropskou romantickou taneční pantomimu 19. století a inspirovala se i soudobou tvorbou francouzských mimů. Pod vedením Ladislava Fialky znovuoživila tento polozapomenutý divadelní žánr a získala mu na počátku šedesátých let značnou popularitu (Pantomima Na zábradlí, prem. 1959; Etudy, prem. 1960; Cesta, prem. 1962; Blázni, prem. 1965; Knoflík, prem. 1968). V průběhu šedesátých let v českém divadle vznikly i další pantomimické skupiny, vývoj pantomimy se však, v určité opozici k Fialkovu tanečnímu pojetí, postupně obrátil směrem ke groteskní pantomimě založené na fyzickém herectví. V roce 1966 založili Ctibor Turba a Boris Hybner Pantomimu Alfreda Jarryho, která se později profesionalizovala dvoudílnou celovečerní inscenací spojenou ústředním tématem protestu proti násilí a militarismu Harakiri (prem. Umělecká beseda 1968).

V letech 1960–63 v Divadle Na zábradlí s pantomimickou skupinou spolupracovala také skupina ČERNÉHO DIVADLA, založeného v roce 1959. Pod vedením Jiřího Srnce uvedla v té době nový a překvapivý typ divadla, postavený na pohybově emotivní, lyrické jevištní metafoře, v představeních Trochu (prem. 1960), To jsou věci (prem. 1960 v divadle Loutka; 1961 nové nastudování v Divadle Na zábradlí), Metafory (prem. 1963). Od roku 1964 působil soubor Černého divadla převážně v zahraničí, přičemž dále rozvíjel typ představení složeného z krátkých pointovaných scének a pracujícího s všeobecně srozumitelnými nonverbálními prostředky (Pod vrásky, prem. 1965; Pruhovaný sen, prem. 1967; Jarmark rukou, prem. 1969). Černodivadelní technikou pracovala i skupina ČERNÉHO DIVADLA HANY A JOSEFA LAMKOVÝCH, která v pražské Alhambře uvedla revuální pořady sestavené z drobných pantomimických výstupů (parodická revue Jána Roháče a Miloše Formana Bukola aneb Vrahem je pachatel, prem. 1961, aj.). Roku 1963 se soubor rozpadl: v Alhambře zůstala část herců

vedených Jiřím Středou a pod jménem ČERNÝ TYJÁTR zde dále uváděli zábavné revuální pořady. Skupina Hany a Josefa Lamkových přijala název ČERNÁ SCÉNA a stala se součástí Státního divadelního studia (roku 1963 nastudovali hru *To nemá cenu*, kombinující mluvené party s pantomimou, v roce 1964 se pantomimickou inscenací *Beze slov* obrátili k technice animace scénických objektů).

Alternativní cestou se vydali rovněž divadelníci v tradičních žánrech, vedle Ogounova a Šmokova Baletu Praha tak vznikla i brněnská opera *MINIOPERA* (1969).

Jako specifický typ divadelních produkcí se v mnoha městech konstituovala divadla poezie. Vlna jejich zakládání, započatá ve druhé polovině padesátých let, pokračovala s neztenčenou intenzitou i v následném desetiletí. Mezi soubory orientujícími se na tradiční recitaci se přitom postupně prosazovala nová generace, která uplatňovala komornější, rafinovanější a efektnější inscenační postupy a kladla větší důraz na vnitřní provázanost jednotlivých básnických textů. V mnohem větší míře si také k interpretaci a inscenování vybírala díla dosud opomíjených, „neschválených“ autorů.

S touto kvalitativně novou koncepcí přišlo jako první *DIVADLO X*, založené v roce 1958 v Brně Radimem Vašinkou a Zdeňkem Turbou. Jeho tvůrci demonstrovali své pojetí divadla poezie především v montáži *Inzerát na skřivánka* (ed. Milan Uhde, prem. 1961), v níž byly básnické texty Miroslava Holuba, Ludvíka Kundery, Miloše Macourka a Josefa Kainara využity jako prostředek aktuální společenské analýzy a kritiky a rovnocenně se prolínaly se satirou, písničkou a pantomimou. Vašinka v uplatňování techniky jevištní montáže a stylizovaného rytmického a intonačního projevu pokračoval i později: ať již v rámci morálně a politicky apelativního *TAKZVANÉHO DIVADLA POEZIE VUS*, jehož vznik inicioval v Praze v lednu 1963 a které v roce 1964 zvítězilo na festivalu divadel poezie *Wolkrův Prostějov* (s Vašinkovou inscenací poezie Oldřicha Wenzla *A já tak dlouho budu psát verše, dokud zralé hrušky s chutí jísti budu*), nebo později v pražském divadle *ORFEUS* (od 1968).

Umělecky průbojnou scénou bylo také *DOCELA MALÉ DIVADLO*, působící pod vedením režiséra, herce a recitátora Miroslava Kovářika v letech 1962–67 v Litvínově. K jeho nejvýznamnějším inscenacím patřil pořad *Bon jour, amour* (prem. 1963), pásma z poezie Lawrence Ferlinghettiho (*To bolí bejt zavražděná*, prem. 1964) a *Gregory Corsa* (*GC Recitál*, prem. 1965) a *Zoo story* (prem. 1965), inspirovaná dramatem Edwarda Albeeho.

Dne 22. července 1963 zahájila na pražské Národní třídě činnost scéna uměleckého přednesu *VIOLA*. Představení *Komu patří jazz* kombinovalo jazzové skladby Luďka Hulana s verši Lawrence Ferlinghettiho, *Gregory Corsa*, Andreje Vozněsenského, Jiřího Šotoly a Vladimíry Čerepkové (scénář Jiří Ostermann a Ivan Diviš). Soubor *Violy* zpočátku tvořili členové

Poetického kabaretu, záhy však v jednotlivých pořadech začali účinkovat také další herci pražských divadel. Během prvního roku byl ve Viole uveden mimo jiné pořad *Klaunyjáda da múr* („neorganicky sestavený“ z poezie Williama Shakespeara, Elizabeth Browningové a Vladimíry Čerepkové) a pásmo beatnické poezie Allen Ginsberg.

Výraznější tvář vtiskl Viole scenárista a režisér Vladimír Justl uvedením Holanovy básnické skladby *Noc s Hamletem* (prem. 1963), náročným recitátorským experimentem usilujícím o poetickou jednotu i jednotu slova a hudby. Roku 1965 převzal Justl umělecké vedení Violy a její dramaturgii orientoval na široké spektrum české a světové poezie a na uvádění dosud opomíjených autorů. V inscenační praxi kladl důraz především na sugestivní, avšak kultivovaný a vytríbený herecký projev, umocňující myšlenkové a tvarové kvality díla. Na pódium uvedl i některé netradiční formy: autorská čtení, jednoaktové hry či dramatizované prózy (*Monolog Samuela Becketta*, prem. 1965; *Gogolovy Bláznovy zápisky*, prem. 1967).

Hnutí divadel poezie a divadel malých forem v šedesátých letech nezasáhlo jenom Prahu, ale i celou řadu měst, v nichž vznikly desítky souborů, byť většinou „pouze“ amatérských. V roce 1963 ve Viole úspěšně hostovalo chomutovské *DIVADÉLKO POD PODLOUBÍM* s pásmem poezie, práz a písniček *Růže a dvě kosti stehenní* (prem. 1963), postaveném na básnickém slovu podpořeném úsporně stylizovanými hereckými akcemi. V tomto volném sledu black-outů se jeho autoři, členové souboru Ladislav Vencálek, Zdeněk Šlais a Jan Bulis, s jemně sebeironizujícím, ostentativně klukovským pohledem na svět dotýkali nejen tématu tupé frázy slova a činů, ale především tématu čistého vztahu k životu a jeho poezii. Mezi další příklady může patřit brněnské *DIVADELNÍ STUDIO JOSEFA SKŘIVANA*, které v roce 1965 na festivalu amatérského divadla v Monte Carlu získalo zlatou medaili za inscenaci *Mrožkovy Absurdní komedie* v režii Leonarda Walletzkého, jehož inscenace patřily k vrcholu českého amatérského divadla.

První reprezentativní přehlídka malých divadel se konala v Karlových Varech v červnu 1963. Soubory malých jevištních forem byly pravidelně představovány také na divadelních festivalech *Šrámkův Písek* a *Jiráskův Hronov*.

Ve své činnosti zaměřené na hudební a literárně-hudební pořady pokračovalo i pražské *DIVADLO HUDBY*. V šedesátých letech se jeho repertoár rozšířil z klasické a lidové hudby na hudbu experimentální, jazz, šanson a bigbít, literární část nabídla mimo jiné řadu večerů poezie, v nichž byli kromě klasiků českého a světového básnictví zastoupeni i současní či dosud opomíjené autoři (cyklus *Soud paměti*, prem. 1962, uvádějící dílo Dylana Thomase, Allena Ginsberga a Jacquese Préverta; pásmo z poezie Andreje Vozněsenského, *Bulata Okudžavy* a *Anny Achmatovové Po svých k magnetové hoře*, prem. 1963; *Lunapark* v hlavě Lawrence Ferlinghettiho,

prem. 1967). V druhé polovině šedesátých let pokračovaly literární pořady v rámci Literárních a hudebních matiné (pásmo z poezie Jiřího Ortena Čemu se báseň říká, hudba a poezie českého baroka Bolest s veselostí, Čtení z Nového zákona, vše prem. 1968). Podobné zaměření měla i LYRA PRAGENSIS, založená v roce 1967 (k jejím zakladatelům patřili hudební skladatel Petr Eben, recitátoři Drahomíra Fialková a Milan Friedl, herec Vlastimil Fišar, muzikolog Jaroslav Šeda aj.), kombinující ve svých pořadech sólový přednes s živě interpretovanou hudbou a doplněný výtvarnými artefakty. Svoji činnost zahájila pořadem z Šaldových esejů Boje o zítřek (prem. leden 1968).

Jediným mimopražským souborem Státního divadelního studia bylo od roku 1969 (do administrativního zrušení v roce 1971) KLADIVADLO, původně amatérský soubor založený Pavlem Fialou roku 1958 v Broumově, který od roku 1963 sídlil v Kadani a od roku 1965 v Ústí nad Labem již jako profesionální součást Státního divadla Zdeňka Nejedlého. V Plzni od roku 1961 působilo DIVADLO ALFA. Liberecké STUDIO YPSILON v čele s výtvarníkem, režisérem a hercem Janem Schmidem vzniklo v roce 1963 jako amatérský experimentální soubor při Severočeském loutkovém divadle, jež se roku 1968 přejmenovalo na Naivní divadlo a od sezony 1969–70 přijalo Studio Ypsilon jako svoji druhou profesionální scénu.

V Brně tvořily prehistorii divadel malých forem improvizované estrády v kině Jalta. Při nich se setkávali mimo jiné herci Lubomír Černík, Vilém Lamparter, Ladislav Suchánek a skladatel Ladislav Štancl, kteří se měli stát zakladateli kabaretní scény VEČERNÍ BRNO (od roku 1963 SATIRICKÉ DIVADLO VEČERNÍ BRNO). Svě jméno převzalo z názvu „živých novin“ poprvé inscenovaných dosud ještě neinstytucionalizovaným souborem 21. září 1959 v zapůjčeném sále loutkového divadla Radost. V roce 1960 divadlo (řízené nejrůznějšími jihomoravskými krajskými institucemi) získalo vlastní působiště v centru Brna v tzv. Juranově domě a postupně se propracovávalo mezi nejzajímavější české scény. Umělecky se plně profesionalizovalo v letech 1961–66 pod vedením šéfrežiséra činohry Státního divadla v Brně Evžena Sokolovského.

V září 1967 začalo v Brně působit amatérské sdružení profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol, hudebníků i výtvarníků, které pod vedením dramaturga a divadelního historika Bořivoje Srby založilo divadlo HUSA NA PROVÁZKU. Jeho zakládající režiséři, Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauer, se představili, každý vlastní inscenací, v březnu 1968 v sále patřícím Domu umění.

V Ostravě bylo pro divadelní život mimo jiné důležité, že v tamním Divadle Petra Bezruče již od roku 1959 působila celá řada čerstvých absolventů divadelních fakult, kteří se posléze stali protagonisty pražského Činoherního klubu (patřil k nim mj. režisér Jan Kačer, herci Petr Čepek, Nina

Divíšková, Jiří Hrzán, Jiřina Třebická, Jiří Kodet či Ladislav Mrkvička). Úspěšnou amatérskou podobu divadla malých forem zde v letech 1961–68 prezentovalo DIVADÉLKO POD OKAPEM v čele s Luděkem Nekudou. V říjnu 1968 z iniciativy jeho členů Ivana Bojara, Petra Ullmanna, Edvarda Schiffauera a Petra Podhrázského vzniklo divadlo původně nazývané INSTITUT PRO POTÍRÁNÍ JEVIŠTNÍCH DEKORACÍ A DIVADELNÍCH OBVYKLOSTÍ, v souvislosti s ruskou okupací však záhy přejmenované na DIVADLO WATERLOO. V roce 1970 se toto divadlo stalo jednou z prvních kulturních aktivit, na které normalizační moc odstrašujícím způsobem demonstrovala své nové pojetí kulturní politiky.

Mnohotvárnému divadelnímu dění odpovídala rovněž rostoucí úroveň jeho kritické a vědecké reflexe, která se postupně oprošťovala od marxistických dogmat a politického utilitarismu a hledala nové cesty k pochopení a pojmenování svého předmětu. Podílel se na ní časopis Divadlo, jehož šéfredaktorem byl od roku 1961 Jaroslav Vostrý a od roku 1964 Milan Lukeš. Časopis se rozvíjel v těsné vazbě na jevištní praxi, současně však mířil i do analytických, teoretických a historických poloh; na jeho stránkách se objevovaly také soudobé myšlenkové proudy, pohledy fenomenologické, existenciální, strukturalistické či komparativní. Časopis byl spjat i s teatrologickým bádáním na akademických pracovištích. Významným počinem české teatrologie byly první dva díly Dějin českého divadla (1968, 1969), ve výsledku čtyřdílné týmové práce, která vznikala pod vedením hlavního redaktora, divadelního historika Františka Černého, v Kabinetu pro studium českého divadla Ústavu pro českou literaturu ČSAV.

Od roku 1957 působila v Praze pod vedením Miroslava Kouřila Scénografická laboratoř, později přejmenovaná na Scénografický ústav. V roce 1959 pak byl založen Divadelní ústav jako dokumentační a informační středisko, jehož činnost zahrnovala i hodnotící a sociologické aspekty. V roce 1964 například zahájil výzkum „občanstva a jeho vztahu k divadlu“, kde se snažil pojmenovat příčiny snižující se návštěvnosti (kamenných) divadel – nacházel je v ekonomických potížích divadel a především v konkurenci televize a filmu. Divadelní ústav zároveň fungoval jako české středisko International Theatre Institute, spadající mezi nevládní organizace UNESCO.

Inspirace zahraničním repertoárem

Třebaže již Krejčova inscenace Hrubínovy Srpnové neděle v roce 1958 poukázala na potíže s mezilidskou komunikací, demonstrovala je v rovině převážně verbální a v rovině dramatu aspirujícího i na literární kvality. Dokládá to i fakt, že k napsání této hry byl vyzván spisovatel-básník, který se doposud dramatu příliš nevěnoval. Napětí mezi stále ještě dominující

důvěrou v jazyk a postupnou reflexí nemožnosti domluvy v moderní době ovšem utvářelo vnitřní paradox většiny divadelní tvorby šedesátých let: stále vládla víra ve schopnost jazyka pojmenovávat lidskou situaci, přestože byla tato situace chápána sama o sobě jako absurdní a schopnost mluvit o ní poklesla na produkci bezobsažných frází.

Důraz na slovo a drama se projevoval nejen tím, nakolik bylo pro česká divadla prestižní uvést zajímavou novou hru, ale i tím, že dramata byla v šedesátých letech hojně vydávána a také – více než kdy předtím a více než v následných desetiletích – čtena. Zvláštní edici pro vydávání divadelních her proto mělo nejen nakladatelství Orbis, které tuto činnost mělo od padesátých let v gesci, ale i nakladatelství Československý spisovatel, určené pro vydávání české beletrie, které zřídilo edici Divadlo. Překlady světových dramát vydávalo rovněž Státní nakladatelství krásné literatury a umění (pozdější Odeon), v polovině šedesátých let tak zde byly k dispozici knižní překlady například významné části soudobého absurdního dramatu. Hry pravidelně vydával rovněž časopis Divadlo.

Ve vydávané produkci a na jevištích divadel se nově vznikající tvorba postupovala s objevováním starší a soudobé světové dramatiky, jakož i se snahou vymanit se z izolace v umělém prostoru socialistické kultury a dohnat všechna zpoždění za tím, co v této době utvářelo světovou, zejména pak západoevropskou představu moderního a aktuálního myšlení a umění. Toto hledání mělo svůj politický rozměr, bylo výrazem postupného vyhraňování se tvůrců proti režimu a jeho – pojmenovaným, nebo alespoň cítěným – vadám a nedostatkům.

Šlo přitom o proces velmi rychlý, který v dramaturgii přinesl několik vln zájmu o rozmanité zahraniční inspirace. Pro divadelní a dramatickou linii, kterou na jevišti pražského Národního divadla reprezentovali především Krejča a Kraus, se trvalou inspirací stalo čechovovské „dušezpytné“ pojetí dramatu a Stanislavského koncepce divadla a herectví (pojatá ovšem nikoli jako dogma a stereotyp, ale jako východisko ke svobodné tvorbě). Souběžně se však projevila zcela protikladná, konkurenční tendence, spjatá se jménem německého dramatika Bertolta Brechta. Ten byl sice jako autor komunistické orientace na českých poválečných jevištích trvale přítomen, nicméně na sklonku padesátých let se jeho dramatika a divadelní koncepty silně aktualizovaly a byly vnímány jako alternativa stavící proti prázdné iluzivnosti atraktivní program divadla epického a politicky útočného, které tematizuje subjekt výpovědi a problematické postavení člověka v nadosobním společenském systému. Poetikou zcizovacích a subjektivačních efektů, které byly kontextu iluzivního divadla neobvyklé, aktivizovala diváka.

Vlna brechtovských inscenací, která začala roku 1958 a kulminovala v letech 1961 a 1962, prošla všemi českými divadly. Nejdůsledněji program

brechtovsky epického divadla realizovalo Státní divadlo v Brně za vedení šéfa činohry, režiséra Miloše Hynšta, a dramaturga Bořivoje Srby. Aktivně se na něm podíleli i režisér Evžen Sokolovský (např. Zadržitelný vzestup Artura Uie, prem. 1959) a dramatik Ludvík Kundera (v letech 1968–70 dramaturg Státního divadla v Brně), který Brechta také – vedle Rudolfa Vápeníka – systematicky překládal.

V úzké návaznosti na Brechta byla, a to nejen brněnským Státním divadlem, objevována rovněž dramatika dalších německy píšících autorů, zejména Švýcarů Maxe Frische a Friedricha Dürrenmatta. První pouťorovou inscenací Frischovy hry byl Pan Biederman a žháři, uvedený v říjnu 1959 v režii Václava Hudečka v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, vlně zájmu o hry Friedricha Dürrenmatta předcházela Horníčková inscenace Návštěvy staré dámy v pražském Divadle ABC (prem. 1959). V následujících letech byla v českých a moravských divadlech hojně inscenována i další Dürrenmattova dramata: Frank Pátý (Divadlo E. F. Buriana, prem. 1961, rež. Karel Novák), Fyzikové (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1963, rež. Ladislav Vymětal), Herkules a Augiášův chlév (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 1963, rež. Jan Fišer) a Romulus Veliký (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1965, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl Dürrenmatt nejčastěji hraným dramatikem na českých jevištích.

Dürrenmattovo groteskní modelování odosobněných společenských struktur a mechanismů, které manipulují s jedincem a jeho myšlením, vstupovalo do kontextu dramatiky existencialistické (Jean-Paul Sartre, Albert Camus) a dramatu absurdního, jakož i do těsné blízkosti autora, který byl vnímán jako zakladatel moderní poetiky absurdního paradoxu: Alfreda Jarryho.

Za první kontakt se západoevropskou absurdní dramatikou lze považovat uvedení Ionescovy hry Nosorožec Divadlem E. F. Buriana v režii Karla Nováka v roce 1960, necelý rok po premiéře v Düsseldorfu. Rozhodující přelom však nastal – obdobně jako v próze či poezii – v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště výrazně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, Eugèna Ionesca či Samuela Becketta. K nejvýraznějším inscenacím patřilo uvedení Albeeho hry Kdo se bojí Virginie Woolfové? (nikoli náhodou s dobově aktualizovaným titulem Kdopak by se Kafky bál?, Divadlo S. K. Neumanna, prem. 1963, rež. Václav Lohniský) a zejména série velmi úspěšných představení Divadla Na zábradlí, které publiku představilo Jarryho Krále Ubu (prem. 1964, rež. Jan Grossman), Ionescovy hry Plešatá zpěvačka a Lekce (prem. 1964, rež. Václav Hudeček a Libor Fára) a Beckettovo Čekání na Godota (prem. 1964, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl inscenován mimo jiné Správce Harolda Pintera

(Satirické divadlo Večerní Brno, prem. 1965) a Ionescova hra Židle (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1966, rež. Václav Hudeček).

Zájem českého divadla o zahraniční dramatiky byl ovšem mnohem širší a několikrát módními vlnami se nevyčerpal. Postupně přinesl na česká jeviště prakticky všechna významná jména soudobé světové dramatiky – z dalších například Arthura Millera, jehož hru Smrt obchodního cestujícího poprvé uvedlo pražské Národní divadlo v květnu 1959 (rež. Jaromír Pleskot), nebo dramatiky Tennessee Williamse, jehož Skleněný zvěřinec byl poprvé uveden v květnu 1960 v pražském Komorním divadle v režii Oty Ornesta.

Městská divadla pražská (vedle KOMORNÍHO DIVADLA k nim patřilo i DIVADLO KOMEDIE a od roku 1962 také DIVADLO ABC) se pod vedením ředitele Oty Ornesta v šedesátých letech výrazně orientovala na světovou dramatiky a snažila se aktivně zaplňovat vzniklé mezery. Ornest sám zahraniční dramatiky hojně překládal a také režíroval (mj. Dario Fo: Archandělé nehrají biliár, prem. 1962; Felicien Marceau: Vajíčko, prem. 1964). Jako režiséři zde působili také Václav Hudeček (Friedrich Dürrenmatt: Romulus Veliký, prem. 1965) a Ladislav Vymětal (Jean Genet: Služky, prem. 1967; Jean-Paul Sartre: Mouchy, prem. 1968).

Významné bylo zejména několikaleté působení Alfréda Radoka, který se sem mohl uchýlit po nuceném odchodu z Národního divadla a vytvořit řadu vrcholných představení. Patřila mezi ně Zlodějka z města Londýna Georgese Neveuxe (prem. 1962), Gogolova Ženitba (prem. 1963), Williamsův Sestup Orfeův (prem. 1963), ale také vlastní úprava Hry o lásce a smrti Romaina Rollanda (prem. 1964), která propojila formu divadla na divadle s tématem revoluce a prostřednictvím operního patosu rozkrývala psychózu pouličního davu. Ota Ornest se Městských divadlech pražských v této době zřetelně podílel i na obnově divadla, které stavělo na hereckých osobnostech a divácky populárním oddechovém repertoáru, a jako jeden z prvních v českém pounorovém divadle dával prostor pro pravidelné uvádění bulvárních komedií (Noël Coward: Akt s houslemi, prem. 1962; Marcel Achard: Idiotka, prem. 1963; Jevan-Brandon Thomas: Charleyova teta, prem. 1964).

O problematice obnovovaného zábavného divadla se na půdě Svazu československých dramatických a filmových umělců diskutovalo v roce 1962, neboť začínalo být zjevné, že osvětové a ideologické koncepce, které předpokládaly, že publikum je hodno pouze vysoce ideově a umělecky hodnotných děl, jsou neudržitelné. Signálem proměny vztahu ke komerčním formám divadla bylo také to, že se na české scéně vedle tradiční a v padesátých letech tolerované operety začal prosazovat velký výpravný anglický a americký muzikál. Své „systemizované“ místo našel v Hudebním divadle v Karlíně, ke kterému bylo od roku 1963 připojeno také nuselské Divadlo na Fidlovačce (Frederick Loewe – Alan Jay Lerner: My Fair Lady, prem. 1964; Michael Stewart: Hello, Dolly!, prem. 1966). V roce 1968 pronikl muzikál Josepha Steina, Sheldona

Harnicka a Jerryho Bocka Šumař na střeše dokonce na prkna Národního divadla (rež. Vladimír Špidla).

Úzké sepětí českého divadla s děním ve světě se promítlo i do jeho mezinárodního renomé. V kontextu evropského divadelnictví se prosadila pantomima a činohra Divadla Na zábradlí stejně jako Krejčovo Divadlo za branou, které reprezentovalo na zahraničních zájezdech a festivalech. První mezinárodní úspěch v Mnichově sklidilo v roce 1966 také VÝCHODOČESKÉ LOUČKOVÉ DIVADLO (Jan Vladislav: Pohádka z kufru, prem. 1964).

Významné úspěchy zaznamenali zejména scénografové, kteří v šedesátých letech patřili ke světové špičce a pravidelně získávali ocenění na bienále divadla v São Paulu. Na druhém bienále v roce 1959 československá expozice získala cenu Santa Rosa a František Tröster cenu nejlepšího zahraničního scénografa. Na třetím bienále v roce 1961 pak tutéž cenu dostal Josef Svoboda, na čtvrtém v roce 1963 Jiří Trnka a na pátém roku 1965 Ladislav Vychodil. Úspěchy českých scénografů vedly k myšlence uspořádat vlastní světovou přehlídku, a tak se v roce 1967 konalo první Pražské quadriennale jevištního a kostýmního výtvarnictví a divadelní architektury.

Tvůrčí koexistence divadla s původní dramatikou

Ruku v ruce s objevováním zahraniční dramatiky šlo i hledání původních českých her, které by jí mohly konkurovat.

V první fázi, okolo přelomu desetiletí, měla na českou dramaturgii velký vliv koncepce čechovovského divadla, prosazovaná Krejčovou a Krausovou „dramaturgickou dílnou“, která k dramatu přitáhla mimo jiné básníky Františka Hrubína a Milana Kunderu. Jejich dvorním dramatikem byl ovšem Josef Topol, který s nimi spolupracoval nejen na hrách psaných pro činohru Národního divadla, ale i v rámci DIVADLA ZA BRANOU, založeného 1. září 1965.

Divadlo za branou jeho zakladatelé pojímali jako tvůrčí dílnu, v níž určujícími prvky inscenace byly především kvalitní dramatický text a herectví pojímané jako umělecký výraz duševních stavů. Třebaže soubor, jehož předními herci byli Marie Tomášová a Jan Tříska, spolupracoval i s předními scénografy (Josef Svoboda), výtvarníky (Libor Fára, Josef Liesler, Josef Šíma, Mikuláš Medek, Jan Koblasa) a hudebníky (Petr Hapka, Jan Klusák), nemířil primárně k uplatnění nonverbálních divadelních prostředků. Tomu odpovídala také precizní dramaturgická příprava hraných textů a důraz na herce schopné tento text prožít a oživit. V repertoáru patnácti her, které byly v Divadle za branou uvedeny do jeho zrušení v červnu 1972, byla dramata Michela de Ghelderode, Arthura Schnitzlera, Williama Shakespeara,

Alfreda de Musseta, Václava Klicpery i Zdeňka Mahlera (Provaz o jednom konci; podle Johanna Nestroye, prem. 1967). Inscenační osu ovšem utvářeli především A. P. Čechov a Josef Topol, jejichž texty se staly jedním z opěrných bodů poetiky souboru a spoluvytvářely Krejčův režijní systém. Krejča zde Topolovi inscenoval hry Kočka na kolejích (prem. 1965) a Hodina lásky (prem. 1968), sám Topol pak režíroval své hry Slavík k večeři (prem. 1967) a Dvě noci s dívkou (prem. 1972).

Na původní tvorbu se – vedle mnohdy až provokativně aktuální tvorby zahraniční – systematicky orientovalo také pražské DIVADLO ČESKOSLOVENSKÉ ARMÁDY pod vedením ředitele Luboše Pistoria a dramaturga Jaroslava Bílého. Českému dramatu věnovalo hned první sezonu po převedení do civilní správy v roce 1960, v jejímž rámci uvedla – vedle zakázané hry Pavla Kohouta Říkali mi soudruhu – i dramata Ludvíka Aškenazyho, Bohuslava Březovského a Milana Jariše. V následujících letech na jeho jevišti zněly hry Jaroslava Dietla, Ivana Klímy, Jiřího Šotoly a Františka Hrubína. Kmenovým autorem divadla však byl především Pavel Kohout. Divadlo uvádělo jeho osobité dramatizace děl Karla Čapka (Válka s mloky, prem. 1963), Jaroslava Haška (Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka, prem. 1963) a dramatickou metaforu August August, august (prem. 1967). To bylo již v době, kdy scénu – pod jménem DIVADLO NA VINOHRADĚCH – řídil František Pavlíček (1965–70), který tu také uvedl vlastní dramatizace Babelovy Rudé jízdy (Nanebevstoupení Sašky Krista, prem. 1967) a Čapkova Života a díla skladatele Foltýna (prem. 1969).

Své kmenové dramatiky měla i některá další divadla. Městská divadla pražská uvedla na sklonku padesátých let dvě hry Vratislava Blažka (Třetí přání, prem. 1958; Příliš štědrý večer, prem. 1960). V Divadle Na zábradlí, orientovaném na absurdní dramatiku, byl hlavním domácím autorem Václav Havel (Zahradní slavnost, prem. 1963; Vyrozumění, prem. 1965; Ztížená možnost soustředění, prem. 1968). Pražský Činoherní klub byl spjat s dramatikou Ladislava Smočka, jeho zrod dokonce souvisel s nastudováním Smočkovy hry Piknik v únoru 1965. O rok později zde byly uvedeny jeho hry Bludiště a Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, v roce 1970 drama Kosmické jaro. K významným autorům divadla patřili také herec Pavel Landovský (Hodinový hoteliér, prem. 1969) a Alena Vostrá (Na koho to slovo padne, prem. 1966; Na ostří nože, prem. 1968), která se spolu se svým manželem Jaroslavem Vostrým podílela také na dramatizacích Dostojevského, Voltaira či Lenze.

Kmenovým dramatikem STÁTNÍHO DIVADLA V BRNĚ byl Ludvík Kundera, který pro něj v šedesátých letech napsal hry Totální kuropění (prem. 1961), Nežert (prem. 1962 zakázána; prem. 1967) a Korzár (prem. 1963). Specifickou součástí experimentálního hledání jiného, epického dramatu byla

v tomto divadle i inspirace pozapomenutým barokem. Událostí nejen divadelní tak byla inscenace lidové hry Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista (prem. 1965). Pašijová hra byla uvedena v úpravě Jana Kopeckého, který adaptoval například i kompozici z lidových her Komédie o hvězdě (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, prem. 1967).

Náboženská tematika takovýchto inscenací, stejně jako absurdní drama a další formy moderního divadla, znamenaly jeden z mnoha průlomů do vytrácejícího se komunistického ideálu. Průlomy, které byly ještě nedávno zcela nemožné a které se také po nástupu normalizace staly předmětem tvrdé kritiky a důkazy „neblahého“ vývoje v českém divadle šedesátých let.

VZTAHY SE SLOVENSKOU LITERATUROU

Pro vzájemný poměr mezi českou a slovenskou literaturou představovala šedesátá léta kvalitativně nové a současně značně komplikované období. Částečná liberalizace komunistické ideologie vedla znovu k nastolení otázky rovnoprávnosti vzájemných vztahů obou národů. Existující podoba státního i kulturního soužití jako definitivně vyřešeného problému byla v letech 1968–69 jednoznačně zavržena. Právě odmítnutí ideologického konstruktů vzájemných vztahů jako „státněpolitického společenství“, ústavně deklarovaného roku 1960, bylo jedním z hlavních impulzů kulturních a vědeckých aktivit ve slovenském prostředí. Na Slovensku byl prosazený ústavní model převážně vnímán jako skrytá aktualizace meziválečné státoprávní teorie o jednotném československém národě. S postupující demokratizací se stal nakonec nepřijatelným i pro slovenské spisovatele a marxisticky orientované literární vědce. To také vysvětluje, proč ve druhé polovině šedesátých let upřednostnila většina slovenské společnosti program federalizace před demokratizací československé podoby socialismu.

Hledání nové podoby vzájemných vztahů

Zostření politického kurzu na konci padesátých let neunikly ani československé kulturní a literární vztahy. Součástí konsolidační kampaně, manifestující obnovu protektorství komunistického režimu nad literaturou a uměním, se stala direktiva o prohlubování česko-slovenské vzájemnosti. Jejím hlavním cílem bylo prosadit ideologicky jednotnou podobu českého a slovenského umění, sloužícího bez výhrad potřebám politické moci. Součástí této linie byla výměna šéfredaktorů literárních časopisů Kultúrny život a

Slovenské pohľady i pojetí česko-slovenské vzájemnosti jako nástroje boje proti dědictví tzv. slovenského buržoazního nacionalismu, označeného na jednání Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska v lednu 1958 za nejnebezpečnější odrůdu revizionismu. Zasedání Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů, konané 29.–30. května 1958, pak přijalo závazek překonat tradiční uzavřenost slovenské kultury a prosazovat celistvé chápání československé státnosti. V duchu názorů nejužšího vedení KSČ svaz zdůraznil, že spisovatelé nejsou jen čeští nebo slovenští, ale též českoslovenští.

Navzdory této kampani však literární publicistika na české i slovenské straně byla v průběhu šedesátých let nucena konstatovat, že znalost a recepce druhé literatury se v českém i slovenském prostředí nepřetržitě oslabuje. Podobné formulace však jen eufemisticky opisovaly neutěšený poznatek: v českých zemích přetrvával nízký zájem o slovenskou literaturu, která se ostatně sama od české literatury spíše odkláněla, ne-li oddělovala. Kritika vesměs tento pohyb spojovala s pouhým administrativním selháním modelu kulturněpolitické jednoty.

Na Slovensku zpočátku převládala tendence charakterizovat uvedený proces jako projev sebeizolace a absence společných československých souvislostí. V tomto smyslu se vyslovili Andrej Mráz a Stanislav Šmatlák, zatímco Michal Nadubinský oponoval názorům o intenzivnějším přijímání české literatury slovenským prostředím, které se podle jeho názoru více než o původní tvorbu vzniklou v Čechách zajímalo o české překlady z jinonárodních literatur (*O literárnej vzájomnosti dnes*, Kultúrny život 1962, č. 12). S daným stavem se nehodlali smířit především slovenští marxističtí literární historici a kritici, kteří akcentování rozdílů mezi oběma literaturami označovali za dočasný, leč nežádoucí jev (např. Ivan Kusý: *Propagácia náročnosti a pevných kritérií*, Slovenské pohľady 1960, č. 11), proti němuž se dovolávali sovětského modelu, který literární díla jednotlivých národů jednotně posuzoval jako součást sovětské literatury (Peter Karvaš: *O kritike jako činiteľovi kultúrno-politickej jednoty*, Kultúrny život 1961, č. 9).

V českých zemích proces nového strukturování vzájemných literárních vztahů reflektovali zejména překladatelé ze slovenštiny, zvláště Emil Chamrous, Vladimír Reis a Jiřina Kintnerová. Ti jej pokládali za výraz překonávání a popírání tradičního syndromu blízkosti s českou literaturou. Zároveň ovšem postřehli, že intenzitu českého zájmu o slovenskou literaturu nestimulovala samotná praxe překladů, nýbrž antidogmatická, a tudíž čtenářsky atraktivní linie slovenské prózy, která, alespoň částečně oprostěná od ideologické apriornosti, vnášela do společného kontextu dosud tabuizovaná témata (slovenskou účast na válečném tažení hitlerovského Německa proti Sovětskému svazu, netradiční pohled na partyzánské boje během Slovenského národního povstání, zneužívání politické moci v období

tzv. kultu osobnosti), frekventovaná zejména v knihách RUDOLFA JAŠÍKA (*Mrtví nespívají*, 1961), LADISLAVA MŇAČKA (*Smrt' sa volá Engelchen*, 1959; *Oneskorené reportáže*, 1963; *Ako chutí moc*, 1968), LADISLAVA ŤAŽKÉHO (*Amenmária*, 1964), DOMINIKA TATARKY (*Démon súhlasu*, čas. 1956; 1963) a částečně i v diskutované tendenční trilogii nazvané *Generácia* (*Dlhý čas čakania*, 1958; *Živí a mŕtvi*, 1959; *Zvony zvoní na deň*, 1961) VLADIMÍRA MINÁČE. Obdobně motivovanou pozornost vzbuzovaly divadelní hry PETRA KARVAŠE (např. *Antigona a tí druhí*, 1962; *Velká parochňa*, 1964; *Experiment Damokles*, 1967) nebo LEOPOLDA LAHODY (*Škrvny na slnku*, 1967; *Inferno*, 1968), vesměs přinášející modelové konfrontace lidských osudů s mechanismy moci a kolektivismu.

Problémovost vztahů mezi českou a slovenskou literaturou nespočívala pouze v historicky podmíněné asymetričnosti, zřetelně patrné v nižším zájmu o slovenskou literaturu v českém prostředí, a to jak mezi čtenáři, tak v nesoustavné pozornosti literární kritiky. Časopisecká diskuse o úrovni vztahů mezi oběma literaturami, iniciovaná na přelomu let 1965 a 1966 týdeníkem *Kultúrny život* a doplněná v dubnu 1966 jednáním česko-slovenského kolokvia v Bratislavě, upozornila na zdánlivě paradoxní jev. Jak uvedl Miloš Tomčík, obecná informovanost o slovenské literatuře byla v českých zemích na mnohem vyšší úrovni v meziválečném období, ačkoliv tehdy v této oblasti nepůsobily žádné státem řízené instituce. Účastníci kolokvia (na české straně Emil Charous, Zdeněk Eis, Vladimír Forst, Vladimír Reis a další, na slovenské Daniel Kužel, Dominik Tatarka, Miloš Tomčík, Michal Nadubinský a předsedající Vojtech Mihálik) se rovněž zabývali účelností vzájemných překladů a v této souvislosti se počal nepřímou problematizovat význam často užívaného pojmu „specifičnost“ česko-slovenských literárních vztahů. Ukazovalo se, že pojem sice postihuje přirozenou příslušnost české, respektive slovenské literatury k domácímu kontextu i ke kontextu druhé literatury, avšak nedoceňuje vztah obou literatur k jiným kulturám ani neanticipuje nepřetržitý pohyb slovenské literatury a kultury k nastolení naprosté suverenity. Standardní přístup ke slovenské literatuře, stejný a rovnocenný jako k jiným cizojazyčným literaturám, měly napříště demonstrovat v podstatně větší míře právě překlady.

Mínění, že slovenskou literaturu nelze nadále vnímat jen jako menší součást vyššího československého celku, nýbrž především jako svébytnou součást literatury světové, sílilo v druhé polovině šedesátých let na obou stranách. Ve slovenském prostředí se tento názor často prolínal s mimoliterární, fakticky politickou problematikou, zejména s diskusí o povaze a smyslu společného česko-slovenského soužití. Plně to ukázala například diskuse historiků o čechoslovakismu a luďactví, která probíhala od listopadu 1966 do března 1967 na stránkách časopisu *Kultúrny život* (z literátů do ní zasáhli Michal Chorváth a Vladimír Mináč) a v *Historickém*

časopise. Do určité míry byla reakcí na přezíravé postoje prezidenta a prvního tajemníka ÚV KSČ Antonína Novotného vůči slovenské kultuře a v roce 1968 zákonitě vplynula do obecnější debaty o připravované federalizaci československého státu. Literární kritik Milan Šútovec se v daném kontextu vyjádřil, že současná slovenská literatura byla v Čechách často reflektována jako „literatura guberniální“ (*V zemi nikoho*, Kultúrny život 1968, č. 20). Milan Rúfus pak přirovnal poměr mezi současnou kulturní realitou slovenskou a československou k „postavení podnájemníka“, který se měl chovat nenápadně a nenáročně (*Útrapy z národa*, Kultúrny život 1968, č. 12).

V souvislosti s probíhajícími diskusemi a polemikami tak v roce 1968 téměř zcela vymizely pojmy „československý literární kontext“ a „československá socialistická literatura“, hojně frekventované na počátku šedesátých let.

První termín rozpracoval slovenský literární historik a teoretik Stanislav Šmatlák v návaznosti na Mukařovského definici česko-slovenských literárních vztahů, které podle něj znamenaly „nejužší a nepřetržitou souvislost celých dvou národních kultur, z nichž každá je nemyslitelná bez stálé přítomnosti druhé“ (Dějiny české literatury I, 1959). Šmatlák jím v zásadě rozuměl především způsob studia historických souvztažností mezi dvěma příbuznými, často úzce koexistujícími, ale vždy zcela samostatnými literaturami.

Tato koncepce, roku 1959 prezentovaná na liblické konferenci nazvané O úkolech literární vědy při dovršování kulturní revoluce a roku 1960 publikovaná pod titulem *O spoločných úlohách českej a slovenskej literárnej vedy* (Česká literatura 1960, č. 1; Slovenská literatúra 1960, č. 2) a rozvedená ve studii *O vzájomných vzťahoch českej a slovenskej literatury* (Slovenské pohľady 1962, č. 10), byla na české straně přijata bez vážnějších výhrad, ovšem i bez většího zájmu, spíše jako „metodologická prostopravda“ (Emil Charous).

Pojem „československá socialistická literatura“ uvedl do terminologického slovníku v roce 1961 Karol Rosenbaum (*Skutočnosť a cieľ. Obsah pojmu československá socialistická literatúra*, Slovenské pohľady 1961, č. 2 a Plamen 1961, č. 3) a definoval jej podle vzorového sousloví „sovětská literatura“ jako soubor hodnot vytvářených samostatnými literaturami a spojených „společným socialistickým uvědoměním“. V atmosféře roku 1968 ovšem oba termíny rychle ztrácely opodstatnění na slovenské i české straně.

České vědecké prostředí projevilo porozumění pro svébytnost slovenské kultury a literatury ve statích Felixe Vodičky (*Český literární mýtus o Slovensku*, Orientace 1968, č. 1) a Jana Patočky (*Falešná teorie národa a Slovensko*, Literární listy 1968, č. 13), nejzávažnější však byla úvaha slovákisty Jaroslava Janů (*Kultura a federalizace*, Literární listy 1968, č. 21), který podrobil obecné revizi Mukařovského definici česko-slovenských literárních vztahů. Zvláště odmítavě se postavil k výrazům „nepřetržitost“ a „nemyslitelnost“, neboť podle jeho názoru neoprávněně petrifikovaly trvalou

vázanost (slabší) slovenské literatury k (silnější) literatuře české. Pro další vývoj bylo příznačné, že se termín „československá socialistická literatura“, opuštěný v letech 1968–69 kvůli latentní nivelizaci národní svébytnosti, začal znovu užívat v období normalizace jako vágní a bezobsažné pojmenování „společných ideových východisek tvorby“.

Česko-slovenský kontext v literárněvědném bádání a publicistice

Zformulováním metodologické koncepce literárních vztahů slovenskou literární vědou na počátku šedesátých let se otevřel prostor pro systematictější literárněhistorické studium kontaktních vazeb, typologických souvislostí i rozdílů mezi oběma literaturami. Pozornost se přitom soustředila převážně na tzv. pokrokové umělecké hodnoty. Větší iniciativa byla tradičně na straně slovenských literárních historiků, z nichž se zejména Jozef Ambruš, Libor Knězek, Andrej Mráz, Karol Rosenbaum, Milan Pišút, Alexander Šimkovič, Stanislav Šmatlák, Ján Števček a Miloš Tomčík věnovali v časopiseckých studiích, v edicích korespondence i v knižních publikacích vzájemným vztahům v širokém rozsahu od doby národního obrození až po levicovou meziválečnou avantgardu. V českých zemích se obdobnou tematikou zabývali pouze Zdeněk Eis, Vladimír Forst, Emil Charous, Ludvík Patera a Zdeňka Sojková, ojedinele pak Dušan Jeřábek a Josef Polák.

Pokus o institucionální zabezpečení výzkumu česko-slovenských literárních vztahů v rámci české literární vědy, iniciovaný slovenskou stranou a podpořený intervencí předsedy vlády Jozefa Lenárta, vedl v roce 1965 k ustavení pracovní skupiny při Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Působili v ní pracovníci vysokých škol (Ludvík Patera, Evžen Lukeš, Jaroslav Janů), Československé akademie věd (Vladimír Forst jako vedoucí, Zdeněk Eis, Hana Kučerová), redaktori pražských nakladatelství (Emil Charous, Vladimír Reis, Jiřina Kintnerová, Anna Křemenáková, Marie Vodičková), středoškolská učitelka Zdeňka Sojková a slovenský literární historik Miloš Tomčík, který v tomto období vyučoval slovenskou literaturu na pražské filozofické fakultě. Ovzduší šedesátých let poznamenalo vzájemné vztahy podstatně tvořivějšími aktivitami, než by se mohlo zdát z pouhého výčtu. Projevilo se to zejména v částečné rehabilitaci a reinterpretační avantgardního umění (např. společnými aktivitami Laca Novomeského a Jaroslava Seiferta) i v oblasti časopisecké spolupráce, včetně kritické a čtenářské recepce.

Zvláště česká literární publicistika věnovala během celých šedesátých let slovenské kultuře a literatuře podstatně soustavnější pozornost než v předcházejícím desetiletí. Pravidelné informace o literárním dění na

Slovensku přinášel především časopis *Plamen*, který od svého vzniku v roce 1959 představoval jakousi oficiální tribunu v oblasti česko-slovenských vztahů, zprvu v duchu koncepce ideologicky jednotné literatury (příspěvky Zdeňka Eise), později s porozuměním pro názorový pluralismus (články Emila Charouse a Vladimíra Reise).

Kromě recenzí zde také byly v originále i v českých překladech hojně tištěny beletristické příspěvky slovenských autorů jak starší generace (například Alfonz Bednár, Valentin Beniak, Peter Karvaš, Ján Kostra, Vojtech Mihálik, Vladimír Mináč, Ladislav Mňačko, Laco Novomeský, Ján Smrek, Dominik Tatarka, Ladislav Ťažký, Hela Volanská, Štefan Žáry), tak především mladých básníků (Marián Bednár, Jozef Mihalkovič, Ján Ondruš, Peter Repka, Ján Stacho, Ján Šimonovič, Miroslav Válek) a prozaiků (Vlado Bednár, Jaroslava Blažková, Pavel Hruz, Anton Hykisch, Peter Jaroš, Jozef Kot, Rudolf Sloboda, Vincent Šikula, Pavel Vilikovský). Řada těchto příspěvků reprezentovala nové výboje slovenské poezie z okruhu básnických seskupení konkrétistů a Osamělých běžců a rovněž novátorské snahy mladé slovenské prózy, inspirované impulzy nového románu a analytičností existenciálně orientovaných přístupů v ztvárnění problémovosti lidského života. Některé z těchto prací zůstaly zveřejněny pouze v českém překladu: například povídka LADISLAVA GROSMANA *Past* (*Plamen* 1962, č. 4), přepracovaná později v novelu *Obchod na korze* (pod tímto názvem byla i zfilmována a obdržela Oscara), nebo povídka *Nositel kouzelného jednorozce* JÁNA JOHANIDESE (*Plamen* 1965, č. 7). V menším rozsahu přinášel beletristické příspěvky slovenských autorů rovněž časopis *Host do domu*.

Koncepční recenzní zájem o novinky slovenské beletrie charakterizoval *Literární noviny* (stati Jaroslava Janů), slovenskou tvorbu sledovaly též časopisy *Host do domu* (kritiky Markéty Brouskové) a *Impuls* (sem psali zejména Vladimír Forst, Ludvík Patera, ze slovenské strany pak Miloš Tomčík a Břetislav Truhlář). Z denního tisku je třeba uvést především *Mladou frontu* (referáty slovenského autora Oto Obucha) a *Práci* (příspěvky Břetislava Truhláře). Na Slovensku se českou literaturou nejvíce zabýval týdeník *Kultúrny život* a měsíčník *Slovenské pohľady*, v druhé polovině šedesátých let také dvouměsíčník *Romboid*.

Hojnými se staly společné časopisecké diskuse a ankety (kupř. v *Literárních novinách*, *Kulturním životě*, *Mladé tvorbě*, *Plamenu*) i vzájemné hodnocení úrovně kulturních časopisů. Po zastavení svazového týdeníku *Literární noviny* nalezla v roce 1967 řada českých spisovatelů a kritiků možnost publikovat na Slovensku, především v časopise *Kultúrny život*. Naopak po jeho zániku na podzim roku 1968 publikovali mnozí slovenští spisovatelé v českém týdeníku *Listy*, který ještě před svým vlastním zánikem na jaře 1969 zásluhou Ludvíka Vaculíka věnoval zaniklému *Kulturnímu životu* a příspěvkům jeho redaktorů a kmenových autorů celé

samostatné číslo (1968, č. 5). Obdobně postupovala i redakce brněnského Hosta do domu, když před svým vlastním zánikem představila v samostatném čísle (1970, č. 4) průřez slovenskou beletrií a kritikou z konce šedesátých let, vesměs z tvorby přispěvatelů literárních časopisů Mladá tvorba a Romboid.

Naopak na počátku nastupující normalizace, v roce 1970, navázala redakce měsíčníku Slovenské pohľady kontakt s Janem Lopatkou a ve spolupráci s ním ve svém pátém čísle umožnila poslední veřejné vystoupení autorů spjatých s časopisem Tvář (Zbyněk Hejda, Ladislav Hejdánek, Emanuel Mandler, Bohumil Doležal, Andrej Stankovič), ale i některých dalších (Vladimír Holan, Karel Šiktanc, Alexandr Kliment, Jaroslav Putík, Jindřiška Smetanová aj.).

Součinnost a rozepře v rámci spisovatelských organizací

Proces uvolňování ideologických norem, který se projevil na III. sjezdu Svazu československých spisovatelů, byl podpořen i případem krátce před sjezdem rehabilitovaných příslušníků slovenské avantgardní komunistické skupiny DAV. Rehabilitace „davistů“ však odkazovala i k existenci samostatného slovenského rodokmenu „socialistické literatury“ a oslabovala tak její závislost na českých vzorech. Většina slovenských účastníků sjezdu (Alexander Matuška, Zora Jesenská, Vojtech Mihálik, Vladimír Mináč, Laco Novomeský, Ján Rozner, Peter Karvaš) kritizovala praktiky padesátých let, liberálněji se vyjadřovala k otázce stranickosti v umění a domáhala se definitivní likvidace pozůstatků kultu osobnosti, tedy nepřímo i odstranění některých nomenklaturních hodnostářů v Komunistické straně Slovenska. Tyto snahy uvítal na české straně především Felix Vodička, který je označil za největší vklad do vzájemných literárních vztahů od dob Jana Kollára a Pavla Josefa Šafaříka (*Po sjezdu*, Plamen 1963, č. 7).

Pomyslná jednota českých a slovenských spisovatelů v rámci společné svazové instituce se ale rozpadla v červnu 1967. Na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů vystoupili pouze čtyři slovenští tvůrci z osmdesáti přítomných. Při střetu liberálního okruhu českých umělců s politickou mocí však neposkytli českým kolegům téměř žádnou oficiální podporu. V porovnání s předchozím sjezdem proslovili více než obezřetně formulované příspěvky Alexander Matuška i Ivan Mojík, Vojtech Mihálik pouze přednesl text Laca Novomeského. Básník Miroslav Válek pak přečetl loajální dopis, adresovaný ústředním orgánům komunistické strany a vyjadřující stanovisko skupiny, jejímž údajným cílem byla záchrana spisovatelské organizace a nalezení kompromisu s vedením KSČ. Slovenská

iniciativa na vzniku dokumentu (u jeho zrodu stáli Miroslav Válek, Vladimír Mináč, Ján Kostra, Alexander Matuška a Karol Rosenbaum) vyvolala vzápětí vážnou roztržku mezi stoupenci liberálních tendencí a ortodoxními marxisty uvnitř Svazu slovenských spisovatelů. Zatímco Mináč jako člen ÚV KSČ na zasedání tohoto orgánu v září 1967 denuncioval Václava Havla a Ivana Svitáka za jejich směřování k „buržoazní demokracii“, Zora Jesenská vyjádřila na aktivu slovenských spisovatelů-komunistů v říjnu 1967 nesouhlas s represivním zásahem proti Literárním novinám a s vyloučením tří českých spisovatelů z KSČ.

V březnu 1968, kdy dopis vyvolal polemiky v týdeníku Kultúrny život, vystoupili z redakce časopisu Vojtech Mihálik, Laco Novomeský a Vladimír Mináč, jenž se na konferenci Svazu slovenských spisovatelů 30. dubna 1968 nezdržel protičeských výpadů. Z jednání této konference navíc vyplynulo, že slovenská strana již budoucí podobu literárních vztahů nespojuje s existencí centrální svazové organizace. Tento názor jasně artikulovala například prozaička Hana Ponická, když řekla: „Dvacet let této administrativní jednoty nepřineslo potřebné sblížení. Vzájemný vztah se nedá vynutit, naordinovat zvláště u členů takové specifické organizace, jakou je spisovatelská, umělecká.“

Na jaře zahájené přípravy k federalizaci společného spisovatelského svazu, plánované na připravovaný, leč neuskutečněný V. sjezd, se po srpnové okupaci republiky protahovaly. Tečku za nimi učinily ustavující sjezdy dvou národních, administrativně a finančně nezávislých svazů. Zakládající konference *Svazu slovenských spisovatelů* se konala 11. června 1969. Vzniklá organizace bezprostředně navázala na linii slovenské části svazu, kontrolovaného od přelomu let 1968–69 tzv. marxistickou skupinou (Laco Novomeský, Ján Poničan, Andrej Plávka, Vladimír Mináč, Pavol Horov, Miroslav Válek, Vojtech Mihálik, Ján Ševček, Ján Škamla, Daniel Okáli), která na protest proti liberální orientaci Kulturního života obnovila v květnu 1968 ortodoxně stranicky orientovaný časopis *Nové slovo*. Český a slovenský svaz měla nadále spojovat pouze fakultativní činnost společného koordinačního výboru a písemná dohoda o spolupráci. K jejímu uzavření už nedošlo, částečně i pro bojkot slovenské strany, jíž vadilo, že česká organizace nebyla akceptována nastupujícím normalizačním režimem. Rozdílná hodnotová orientace české a slovenské společnosti, z níž první dávala v letech 1968–69 přednost demokratizaci a druhá dovršení národní emancipace, tak výrazně poznamenala i literární vztahy.

PŘEKLADOVÁ LITERATURA

Politicko-kulturní atmosféra šedesátých let ovlivnila nejen původní literární tvorbu, ale měla přirozeně i velmi příznivý vliv na literaturu překladovou. Tato stimulující dobová atmosféra zvyšovala společenskou úlohu literatury, v níž se objevila celá řada dříve tabuizovaných témat a problémů, neodpovídajících oficiálně proklamovaným ideám a cílům. Politická moc pomalu ustupovala od normativního usměrňování literatury a spokojovala se pouze s jistou formou administrativní regulace. To se projevilo v oblasti překladové literatury neobyčejně výrazně a znamenalo až překotné „dohánění“ a seznamování se s různými vývojovými proudy soudobé evropské a světové literární tvorby. Celé řadě překladatelských informativních iniciativ, s nimiž čtenáře v předchozích letech seznamovala – s většími či menšími obtížemi – revue Světová literatura, bylo nyní umožněno, aby se projevily v ucelené knižní podobě a mohly tak vyplnit mezery v poznání cizích literatur.

Próza a drama

Rozmanitost překládaných prozaických textů byla neobyčejně pestrá a různorodá a jen těžko tu nalézt nějakou jednotící linii či koncepci – vše mířilo k jedinému cíli: obnovit a udržet bezprostřední kontakt s literárním děním za hranicemi. Pokračovala edice Knihovna klasiků, v níž byly publikovány stále nové překlady z klasického literárního odkazu; k němu byli poznenáhlu přiřazováni i mnozí vrcholní představitelé soudobé světové literatury, jejichž tvorba byla v předchozích letech připomínána jen ojediněle nebo byla z ideologických důvodů zcela opomíjena (Ernest Hemingway, William Faulkner, Graham Green, Upton Sinclair, John Dos Passos, Erskine Caldwell, D. H. Lawrence, François Mauriac, André Malraux, Franz Werfel, Stefan Zweig, Heinrich Böll ad.). Zároveň se s překládáním a poznáváním těchto prozaiků velmi rychle problematizoval dosud oficiálně prosazovaný model socialistickorealisticke i tradiční realistické prózy. Dokumentují to nejen četné překlady z díla FRANZE KAFKY (*Amerika*, 1962, překlad Dagmar Eisnerová; *Povídky*, 1964; *Popis jednoho zápasu*, 1968, obojí překlad Vladimír Kafka ad.), ale i odkazy na dílo MARCELA PROUSTA (*Swannova láska*, 1964, překlad Josef Heyduk) a vyhraněný modernismus VIRGINIE WOOLFOVÉ (*K majáku*, 1965, překlad Jarmila Fastrová) a JAMESE JOYCE (Joyceovo dílo bylo připomínáno časopiseckými ukázkami i studii o díle, avizovaný nový český překlad jeho základního díla *Odysseus* od Aloyse Skoumala však mohl vyjít až v roce 1976 a jeho prodej byl velmi komplikován).

Překladatelské iniciativy se zpočátku soustřeďovaly především na autory, jejichž díla nebyla v padesátých letech z ideologických důvodů

vydávána. Viditelné to bylo při znovuvádění literárního existencialismu do soudobého kulturního kontextu, zejména překlady děl francouzského existencialisty ALBERTA CAMUSE (*Mor*, 1963, překlad Milena Tomášková; *Exil a království*, 1965, překlad Josef Pospíšil a dramata *Caligula*; *Stav obležení*, 1965, překlad Jiří Konůpek, Alena Šabatková) ukazovaly nový a humanisticky prohloubený rozměr existencialismu, jenž byl předtím vnímán v mnohem nihilističtější podobě sartróvské. Připomenut byl také JEAN-PAUL SARTRE a jeho tvorba dramatická (*5 her a jedna aktovka*, 1962, překlad A. J. Liehm, Evžen a Evžen Drmolovi) i prozaická (*Nevolnost*, 1967, překlad Dagmar Steinová). Do českého literárního kontextu objevně vstoupil dvěma romány i francouzský existenciální básník a prozaik JEAN CAYROL (*Stěhování*, 1965; *Cizí tělesa*, 1968, obojí překlad Marie Veselá).

Prožitek absurdity lidského údělu i vrženosti člověka do odcizeného světa, příznačný pro literární existencialismus, velmi blízce souzněl s tematickou atmosférou tzv. absurdní dramatiky, s jejímiž nejvýznamnějšími díly se nyní mohl seznámit i český čtenář a divák. Uvedení erbovní hry absurdní dramatiky *Čekání na Godota* od SAMUELA BECKETTA, jejíž text vyšel v překladu Jiřího Koláře knižně v roce 1964, vyvolalo značný rozruch, zejména kvůli autorovu groteskně černému pohledu na člověka i svět a jeho absolutnímu popření veškerých tradičních konvencí. Díky ohlasu této hry mohly vyjít i další práce Samuela Becketta, ať už to byl knižní soubor jeho dalších dramát (*Poslední páska*; *Šťastné dny*; *Hra*, 1965, překlad František Vrba) nebo ukázka z jeho tvorby prozaické (*Novely a texty pro nic*, 1966, překlad Marie Veselá a Josef Kaušitz). Z dalších představitelů absurdní dramatiky se překládala a uváděla na českých jevištích zejména dramata EUGÈNA IONESCA (*Hry*, 1964, kolektiv překladatelů, obsahuje: Plešatá zpěvačka, Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon, Nenajatý vrah, Král umírá), HAROLDA PINTERA (*Správce*, 1965, překlad Milan Lukeš; další Pinterovy hry *Narozeniny* a *Návrat domů* byly knižně publikovány spolu s dramaty NORMANA FREDERICKA SIMPSONA a ANN JELICOE v souboru *Anglické absurdní divadlo*, 1966, překlad Vladimír Pražák, František Vrba a Milan Lukeš), SŁAWOMIRA MROŽKA (*Mrožek čili Mrožek*, 1965, překlad Jaroslav Langer, Helena Stachová, Erich Sojka, obsahuje: Policajti, Krocán, Striptýz, Kouzelná noc, Na širém moři) a některých dalších dramatiků (Félicien Marceau, Arthur Adamov ad.).

V souvislosti s hledáním nových podob prózy, oponujícím oficiálně platným modelům, se v soudobém českém literárním kontextu setkal s neobyčejným zájmem a ohlasem francouzský nový román. S jeho destruktivním vztahem k tradičně pojatému popisu objektivní reality a odmítáním románového děje i tradičních postav jako nezbytných složek románové struktury vstoupil do českých literárněkritických diskusí o nové

podobě prózy výrazný hlas experimentujících francouzských prozaiků, usilujících o totální proměnu soudobého románu. Tak jako v řadě jiných případů i zde sehrála značnou iniciační roli revue Světová literatura, přinášející řadu ukázek a informativních komentářů, vrcholících publikováním „nového románu“ MICHELA BUTORA *Proměna* (Světová literatura 1959, č. 3, 4, překlad Josef Pospíšil). Poté následovala řada překladů děl čelných představitelů nového románu (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová, Claude Simon, Marguerite Durasová, Robert Pinget), díky nimž se stal tento románový typ jednou z nejzřetelnějších manifestací modernismu v literární atmosféře šedesátých let. Tento ohlas byl ještě podtržen českými překlady teoretických programových statí jeho nejvýznamnějších představitelů: ALAIN ROBBE-GRILLET: *Za nový román* (1970, překlad Petr Pujman); NATHALIE SARRAUTOVÁ: *Věk podezírání* (1967, překlad Stanislav Jirsa) a MICHEL BUTOR: *Repertoár* (1969, překlad Jan Vladislav).

V návaznosti na experimentální charakter nového románu se objevily i snahy o oživení surrealistické poetiky, vnímající skutečnost v groteskně fantaskních podobách a vizích. Tento typ většinou nesyžetových próz, charakteristický pro tzv. druhou vlnu francouzského surrealismu, reprezentovaly například novely JULIENA GRACQA (*Balkon v lese*, 1966, překlad Stanislav Jirsa), GEORGESE LIMBOUEA (*Vanilovníky*, 1968, překlad Stanislav Jirsa) či ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUESE (*Na okraj*, 1969, překlad Josef Pospíšil). Významnějšího čtenářského ohlasu dosáhli zejména osobitý prozaický experimentátor RAYMOND QUENEAU (*Zazi v metru*, 1969, překlad Zdeněk Přibyl) a jarryovský patafyzik BORIS VIAN se svým románem *Pěna dní* (1967, překlad Svatopluk Horečka).

Také francouzská křesťansky orientovaná literatura byla připomenuta významnými psychologickými romány FRANÇOISE MAURICA (*Klubko zmijí*, 1963, překlad Josef Heyduk), GEORGESE BERNANOSE (*Deník venkovského faráře*, 1969, překlad Jan a Václav Čep; *Zlý sen*, 1970, překlad Eva Formanová) a JULIENA GREENA (*Varuna*, 1970; *Každý ve své noci*, 1970, obojí v překladu Dagmar a F. X. Halase). Významným edičním činem bylo také vydání divadelních her PAULA CLAUDELA v novém překladu Jiřího Konůpka (*Saténový střevíček a jiné hry*, 1968). Jednoho z nejvýraznějších čtenářských ohlasů dosáhl křesťanský humanista a letec ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY svým dílem *Malý princ* (1959, překlad Zdeňka Stavínková), po němž byla záhy přeložena i další jeho díla (*Noční let*, 1962, překlad Jiří Konůpek; *Země lidí*, 1965, překlad Věra Smetanová, ad.).

Z anglické literatury zaznamenala značný ohlas tvorba prozaiků a dramatiků anglickou kritikou označených jako „rozhněvaní mladí muži“, kteří negativně hodnotili soudobou anglickou společnost a její v tradicích zakořeněné společenské konvence. Jako první byl přeložen román *Šťastný*

Jim (1959, překlad Jiří Mucha), jehož autor KINGSLEY AMIS zde s humorem odhalil nadutou omezenost provinčního univerzitního prostředí. Záhy pak byly přeloženy i romány dalších příslušníků tohoto neformálního literárního seskupení, JOHNA BRAINA (*Místo nahoře*, 1960, překlad František Vrba), JOHNA WAINA (*Menší nebe*, 1969, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), ALANA SILLITOEA (*V sobotu večer, v neděli ráno*, 1967, překlad Petr Pujman), ANGUSE WILSONA (*Anglosaský postoj*, 1960, překlad Jarmila Urbánková) i Doris Lessingové a Iris Murdochové. Kultovní hra Johna Osborna *Ohlédni se v hněvu*, z jejíhož názvu bylo označení skupiny odvozeno, byla však česky vydána až v roce 1981 v překladu Aloise Bejblíka a Josefa Pleskota.

Nezanedbatelné literární hodnoty přinesla také literatura americká. Kromě překladů již uznávaných amerických autorů, jako byli Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck a další, kteří se již stali součástí českého kulturního povědomí, se začala v českých překladech prezentovat díla střední a nastupující americké spisovatelské generace, jež se posléze zapsala do dějin světové literatury.

Američtí prozaikové využívali tradiční románovou a povídkovou formu, ale naplňovali ji neobyčejně dynamickým životním obsahem, jazykovou mnohvrstevnatostí a intelektualitou, s níž přistupovali k problémům současného člověka. Společenský kriticismus předchozích amerických spisovatelských generací (Thomas Dreiser, Upton Sinclair aj.) se zniternil a soustředil na hledání smyslu lidského bytí i národně kulturní identity v složitých společenských podmínkách multikulturní americké civilizace. Představiteli této nové generace amerických prozaiků byli zejména JEROME DAVID SALINGER (*Kdo chytá v žitě*, 1960, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), SAUL BELLOW (*Ani den!*, 1966, překlad Eva Masnerová; *Herzog*, 1968, překlad Heda Kovályová), TRUMAN CAPOTE (*Luční harfa*, 1965, překlad Jan Válek), JOHN UPDIKE (*Holubí pířka*, 1965, překlad Igor Hájek), WILLIAM STYRON (*Dlouhý pochod*, 1965, překlad Josef Škvorecký), BERNARD MALAMUD (*Idioti mají přednost*, 1966, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), PHILIP ROTH (*Sbohem, město C*, 1966, překlad Heda Kovályová) a IRWIN SHAW (*Sázka na mrtvého žokeje*, 1968, překlad Wanda Zámecká). K těmto prozaikům lze přiřadit i JOSEPHA HELLERA, autora protiválečné groteskně švejkovské persifláže *Hlava 22* (1964, překlad Jaroslav Chuchvalec) a JAMESE JONESE s jeho monumentálním válečným románem *...až navěky* (1968, překlad Libuše a Jiří Valjovi), v němž je až s naturalistickou drastičností zpřítomněn osud člověka v soukolí války. Nemalou pozornost také vyvolal výbor z próz čelného představitele beatníků JACKA KEROUAKA *Říjen v železniční zemi* (1963, překlad Jan Válek) a WARRENA MILLERA *Prezident Krokadýlů* (1963, vydáno pod jménem Jana Zábrany, v roce 1990 se o autorství překladu přihlásil Josef Škvorecký).

Podstatnou proměnou prošel překladatelský zájem o literaturu německé jazykové oblasti, z níž byly v předchozích letech překládány, vyjma literární klasiky, zejména tzv. pokrokoví autoři z Německé demokratické republiky. Soudobá literatura západoněmecká byla (s nepatrnými výjimkami jako Heinrich Böll) ignorována. To se v uvolněné atmosféře šedesátých let výrazně změnilo: překladatelské aktivity se zaměřovaly nejen na literaturu ze SRN, českému čtenáři byla objevným způsobem přiblížena i literatura rakouské a švýcarské provenience. Ze západoněmecké literatury to byla celá plejáda spisovatelů-prozaiků ze Skupiny 47, pro niž byla typická kritická analýza soudobé západoněmecké společnosti a palčivá sebereflexe při hledání odpovědí na otázky o vzniku a příčinách morálního selhání německého člověka v období nacismu (Albert Goes, Gerd Geiser, Wolfgang Koeppen, Walter Jens, Siegfried Lenz, Paul Schälluck, Christian Geissler, Martin Walser aj.). Nejvýrazněji se projevil GÜNTER GRASS, jehož groteskně fantaskní a autobiografickou zkušeností podložené příběhy (*Kočka a myš*, 1968, překlad Zbyněk Sekal; *Plechový bubínek*, 1969, překlad Vladimír Kafka) nejen šokovaly svou bizarností, ale zároveň dávaly nahlédnout do psychického podhoubí nacistické ideologie.

Neobyčejně objevné bylo setkání s trojicí rakouských prozaiků, tematizujících především společensko-duchovní proměny středoevropského mentálního prostoru po rozpadu Rakousko-Uherska. Zejména trojice románů HERMANNA BROCHA (*Náměsíčníci*, 1966; *Smrt Vergilova*, 1967 a *Pokušitel*, 1969, vše v překladu Rio Preisnera) ukazovala nové formální i tematické možnosti při výstavbě filozoficko-modelově koncipované prózy. Také autobiograficky laděný román ROBERTA MUSILA *Zmatky chovance Törlesse* (1967, překlad Jitka Bodláková) a dvojice volně na sebe navazujících románů JOSEPHA ROTHY *Pochod Radeckého* (1961) a *Kapucínská krypta* (1969, obojí překlad Jitka Fučíková) představovaly dosud neznámé umělecké hodnoty rakouské literatury. Ze současných autorů tyto hodnoty potvrzovaly zejména psychologicko-existenciálně laděné prózy INGEBORG BACHMANNOVÉ (*Třicátý rok*, 1965, překlad Josef Čermák) i básnivě imaginativní texty ILSE AICHINGEROVÉ (*Kde bydlím*, 1966, překlad Jitka Bodláková).

Současná švýcarská německy psaná literatura byla v Československu dosud víceméně neznámá. Teprve v šedesátých letech ji zpřítomnila dvojice soudobých nejvýznamnějších švýcarských prozaiků a dramatiků – FRIEDRICH DÜRRENMATT a MAX FRISCH. Kulturní veřejnost se s oběma setkala především jako s dramatiky, jejichž hry se hrály na českých jevištích. Jak dramata Dürrenmattova (*Frank Pátý*, 1961; *Fyzikové*, 1963; *Play Strindberg*, 1969, vše překlad Bohumil Černík; *Návštěva staré dámy*, 1964, překlad Otakar Fencl), tak Frischova (*Andorra*, 1962; *Čínská zed'*, 1964; *Don Juan aneb Láska ke geometrii*, 1964, vše překlad Bohumil Černík; *Pan Biedermann a žháři*, 1969, překlad Eva Bezděková) tematizovala velmi

naléhavým a apelativním způsobem aktuálně prožívané otázky nad identitou evropského člověka. Max Frisch tuto tematiku prohloubil až s existenciální naléhavostí v trojici próz *Homo Faber* (1967, překlad Helena Nebelová), *Mé jméno budiž Gantenbein* (1967) a *Stiller* (1970, obojí překlad Bohumil Černík), zatímco Dürrenmatt byl jako prozaik prezentován pouze psychologickou novelou s kriminální zápletkou *Slib* (1964, překlad Bohumil Černík).

Složité situace nastala v překladech ruské a sovětské literatury. Normativní kánon socialistického realismu zůstával v sovětské literatuře sice oficiálně v platnosti, prakticky jej však popírala řada prací znovuobjevovaných a dříve zcela umlčených „klasiků sovětské literatury“ i díla autorů nastupující spisovatelské generace. Přelomovým činem v tomto směru bylo vydání slavné novely ALEXANDRA SOLŽENICYN *Jeden den Ivana Děnisoviče* (1963, překlad Sergej Machonin), ukazující na životním příběhu vězně v sovětském gulagu odvrácenou a dosud zcela tabuizovanou tvář sovětské socialistické společnosti. Právě toto téma, symbolizující chruščovovskou etapu tzv. tání, pomohlo otevřít dveře dalším autorským osobnostem, jejichž základním zorným úhlem pohledu na skutečnost byl značný kriticismus a psychologická analýza lidského údělu v podmínkách „budování socialismu“. Tento autorský typ reprezentovala trojice patrně nejpřekládanějších nových sovětských prozaiků, jako byli GRIGORIJ BAKLANOV (...*neb mrtví jsou hanby nedojdeme*, 1963), GEORGIJ VLADIMOV (*Kdo jezdí sám*, 1963), VASILIJ AKSJONOV (*Lístek procviknutý hvězdami*, 1964, vše překlad Jan Zábřana) i někteří další (Viktor Někrasov, Jevgenij Vorobjov, Jurij Nagibin, Viktor Koněckij). Ze znovuobjevovaných ruských a sovětských prozaiků byli již dříve připomenuti novými překlady Ivan Bunin, Leonid Andrejev či Isaak Babel, ale teprve nyní se mohla objevit trojice výjimečných sovětských prozaiků, jako byli satirik MICHAIL ZOŠČENKO (*Bleděmodrá kniha*, 1966, překlad Jaroslav Hulák), ANDREJ PLATONOV (*Řeka Potudaň*, 1967) a BORIS PILŇAK (*Nezhašený měsíc*, 1968, obojí překlad Jan Zábřana). Nejvýznamnějším a patrně nejpodnětnějším překladatelským činem bylo přetlumočení trojice románů MICHAILA BULGAKOVA (*Divadelní román*, 1966; *Bílá garda*, 1969; *Mistr a Markétka*, 1969, vše překlad Alena Morávková); zejména překlad doslova kultovního románu *Mistr a Markétka* výrazně změnil soudobý pohled na sovětskou literaturu.

Poezie

Překlady poezie sledovaly v podstatě stejný cíl jako překládané prózy: zaplnit mezery ve znalostech cizích literatur, oživit mnohé literární hodnoty

minulosti, jež nemohly být dosud z ideologických důvodů připomenuty, a bezprostředně reagovat na aktuální literární dění. Specifikem překladové poezie byly různé antologie, sloužící jako důležitý informační zdroj a průvodce po určitém básnickém teritoriu; v nich se často mohli objevit i tvůrci problematičtí, jejichž dílo zatím nemohlo být vydáno v obsáhlejších knižních výboru (např. Ezra Pound, Stephen Spender, W. H. Auden, Josef Brodskij, Gottfried Benn, Allen Ginsberg aj.). Informativní i umělecký přínos těchto antologií, jež sestavovala a na nichž se podílela řada významných překladatelských osobností, byl neobyčejně důležitý; za nejvýznamnější antologie tohoto typu lze považovat například soubory *Americká lidová poezie* (1961), *Mladá sovětská poezie* (1963), *Moderní anglická poezie* (1964), *Jazzová inspirace* (1966), *Obeznamení s nocí. Noví američtí básníci* (1967), *Sto moderních básníků* (1967), *Kolo inspirace. Ruská básnická moderna* (1967) a *Postavit vejce po Kolumbovi. Poezie 20. století z celého světa* (1967). Jestliže tyto antologie čtenáře seznamovaly převážně se současnou poezií z různých jazykových oblastí, objevila se také celá řada básnických výborů z děl tvůrců, kteří už byli nezpochybnitelnou součástí literatury 20. století, ale s nimiž se, opět především z ideových důvodů, nemohl současný český čtenář dosud seznámit v nových překladech. Byli to jak básníci artistně složitě poetiky, jako například RAINER MARIA RILKE (*Knihy obrazů*, 1966, překlad Lumír Čivrný) a PAUL VALÉRY (*Básně*, 1966, překlad Josef Palivec), tak básníci spirituálně orientovaní, například FRANZ WERFEL (*Přítel světa*, 1965, překlad Hana Žantovská), PAUL CLAUDEL (*Múza Milost*, 1969, překlad Ivan Slavík; *Magnificat*, 1970, překlad Jan Zahradníček) a THOMAS STEARNS ELIOT (*Pustina a jiné básně*, 1967; *Vražda v katedrále*, 1971, obojí překlad Jiří Valja). Nebyly opomenuty ani zakladatelské básnické osobnosti novodobé ruské a sovětské poezie, ať již šlo o SERGEJE JESENINA (*Lyrika*, 1964, kolektiv překladatelů) či BORISE PASTERNAKA (*Modrý host*, 1966, překlad Karel Šiktanc a Jiří Šotola).

Znovuoživený zájem o tyto literární hodnoty minulosti však neznamenal absenci překladatelského zájmu o básnickou tvorbu současnosti; právě v ní se hledaly odpovědi na otázky po smyslu lidských osudů uprostřed složité současnosti. Z nové nastupující sovětské a polské básnické generace šlo především o básníky svou poetikou i tematizací všednodennosti blízké českým básníkům, vzešlým z okruhu časopisu Květen. Ze sovětské poezie to byli zejména JEVGENIJ JEVTUŠENKO (*Něha*, 1965, překlad Olga Mašková), ANDREJ VOZNĚSENSKIJ (*Trojúhelníková hruška*, 1964, překlad Václav Daněk; *Parabola*, 1962, překlad Václav Daněk a Luděk Kubišta), BELLA ACHMADULINA (*Struna*, 1966, překlad Václav Daněk), Robert Roždestvenskij, Leonid Martynov, Alexandr Tvardovskij a další. Z polské poezie pak dominovali zejména TADEUSZ RÓZEWICZ (*Rozhovor*, 1962,

překlad Vlasta Dvořáčková) a ZBIGNIEW HERBERT (*Studium předmětu*, 1965, překlad Vlasta Dvořáčková a Miroslav Holub).

Paralelu se silnou vlnou překladatelského zájmu o anglickou prozaickou tvorbu „rozhněvaných mladých mužů“ lze vidět v překladatelském zaujetí pro americkou poezii beatníků, která se v českém kontextu setkala s neobyčejným ohlasem. V revue Světová literatura i v dalších literárních časopisech byl obsáhle komentován tento typ nové americké poezie, okouzující českou kulturní veřejnost nejen nenucenou přirozeností básnického jazyka, uvolněností orálního básnického gesta a osobitým přístupem k americkým básnickým tradicím, ale především typicky americkým sandburgovským hlasem demokratické výzvy a společenské angažovanosti, beatniky chápané jako individuálně anarchistická revolta vůči všem lidským i společenským konvencím. Beatnickým protagonistům jako byli LAWRENCE FERLINGHETTI (*Lunapark v hlavě*, 1962; *Startuji ze San Franciska*, 1964), GREGORY CORSO (*Mokrě moře*, 1964) a ALLEN GINSBERG (*Kvílení*, čas. Sešity pro literaturu a diskusi 1969, č. 29; knižní vydání bylo znemožněno) se i díky překladům Jana Zábrany dostalo nadšeného přijetí, jejich básnický hlas zněl na nejrůznějších poetických scénách. Díky tomuto zájmu vyšly i překlady těch amerických básníků, k nimž se tento básnický proud hlásil jako ke svým předchůdcům: WILLIAMA CARLOSE WILLIAMSE (*Hudba pouště*, 1964, překlad Jiřina Hauková) a KENNETHA FEARINGA (*Manhattan*, 1964, překlad Stanislav Mareš). Kromě toho se v této době dovršilo překladatelské úsilí Kamila Bednáře, díky němuž byla v češtině zpřístupněna podstatná část básnického díla amerického básníka ROBINSONA JEFFERSE (např. *Pastýřka putující k dubnu*, 1961).

Díky pozoruhodné české experimentální poezii, jak ji realizovali zejména Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák a další, vznikla i tlumočnická snaha převést něco z typických ukázek světové experimentální či konkrétní poezie, založené na sémiotických a permutačních schopnostech jazyka, také do češtiny. Zájem se soustředil především na německou jazykovou oblast, z níž čeští autoři čerpali také teoretické podklady pro vlastní tvůrčí činnost. S překladem základní teoretické práce MAXE BENSEHO *Teorie textů* (1967) a sborníku *Experimentální poezie* (1967) souvisely i překlady básnických sbírek HELMUTA HEISSENBÜTTELA *Texty* (1965, vše překlad Josef Hiršal a Bohumila Grögerová) a HANSE MAGNUSE ENZENSBERGRA *Zpěv z potopy* (1963, překlad Josef Hiršal), jež měly ukázat souvislosti české experimentální básnické tvorby se světovým kontextem.

Mimo tyto hlavní vlny překladatelských zájmů se v Československu objevily i významné překlady básníků-solitérů, stojících poněkud stranou hlavních překladatelských trendů, jako byli francouzský básník SAINT-JOHN PERSE (*Vichry*, 1965, překlad Jiří Kolář, Bohumila Grögerová a Jiří Konůpek), italský básník GIUSEPPE UNGARETTI (*Cítění času*, 1961, překlad

Jan Vladislav), japonský básník ŠIGEDŽI CUBOI (*Ulice plná pláštěů do deště*, 1963, překlad Miroslav Novák a Jan Vladislav), portugalský básník FERNANDO PESSOA (*Heteronyma*, 1968, překlad Josef Hiršal a Pavla Lidmilová) a dva švédští básníci GUNNAR EKELÖF (*Opus incertum*, 1966, překlad Josef Vohryzek a Josef Hiršal) a ARTUR LUNDKVIST (*Agadir*, 1963, překlad J. B. Michl a Antonín Přidal) a další, jejichž díla také v nemalé míře obohatila poznání cizích literatur.

V celém čtyřicetiletém období komunistické kulturní reglementace měla šedesátá léta, díky příznivé politické atmosféře, zcela výjimečný liberální charakter, který výrazně ovlivňoval veškerou uměleckou tvorbu. Projevilo se to nejen ve filmu, divadelní dramaturgii a české původní literární tvorbě, ale přirozeně také v literatuře překladové, jejíž umělecké kvality a ideová různorodost, do té doby nepředstavitelné, vytvářely v jistých okamžicích prostor tvůrčí svobody. V podstatě nemohli být překládáni a vydáváni pouze ti autoři, u nichž byl zcela evidentní a vyhraněný odpor vůči komunistické ideologii (např. Georges Orwell, Vladimir Nabokov, Czesław Miłosz, A. S. Koestler, Ernst Jünger aj.).

LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU

Ačkoli po roce 1956 bylo i v zahraničí zřejmé, že neměnnost společenského a politického klimatu v Československu je pouze zdánlivá, vývoj se neubíral takovým tempem, které by mobilizovalo politickou emigraci k mimořádné aktivitě. Gradualistická strategie Pavla Tigrida a jeho časopisu Svědectví se na přelomu desetiletí stala jedinou významnější politickou koncepcí českého exilu. Dosavadní četné politické strany, jejich frakce a místní organizace, různá „nadstranická“ hnutí i jiné politicky definované skupiny postupně přestávaly vyvíjet jakoukoli aktivitu, v hlubokém útlumu pracovala i Rada svobodného Československa, která z mnoha důvodů nikdy nedosáhla mezinárodního respektu jako legitimní „exilová vláda“. Ukazatelem politického vývoje v Československu šedesátých let se stal především zřetelný pohyb v oblasti kultury a kulturní politiky. Literární a kulturní rubriky exilových časopisů na tento vývoj pochopitelně reagovaly a literární tvorba zvláště mladších generací doma žijících spisovatelů se stala pro exilovou publicistiku mnohem atraktivnějším tématem než soudobé písemnictví exilové.

Útlum činnosti Kulturní rady

Způsob organizace literárního života, který vytvořili a na určitou dobu prosadili Antonín a Robert Vlachové, již v těchto podmínkách nemohl být úspěšný. Abonentní princip, na němž byla vybudována knižní edice *Sklizeň svobodné tvorby*, již ve třetím ročníku prakticky selhal. Poté, co mnozí autoři definitivně vyprázdnili šuplíky s rukopisy, klesal počet účastníků literární soutěže i kvalita zaslaných prací. *Česká kulturní rada v zahraničí*, plnicí od roku 1953 funkci určitého inspirátora i hlavního vydavatelského garanta česky píšících exilových autorů, nebyla schopna tomuto vývoji čelit již proto, že byla víceméně fiktivní institucí, kterou představoval vlastně pouze Robert Vlach. I podle mínění spoluzakladatele časopisu *Sklizeň* Antonína Vlacha bylo její největší chybou, že pro své cíle nedokázala získat početnější skupinu aktivních spolupracovníků a že své úsilí neorientovala na podnět zájmu „neliterárního“ exilu o česky psané slovo. Robert Vlach, na rozdíl od Antonína Vlacha, soudil, že literatura bude vždy předmětem zájmu užší skupiny exulantů a „osvětářské“ nadšení svého jmenovce nesdílel. Zřejmě se také smířil s postupující asimilací exulantů v jejich nových zemích: sám ostatně nastoupil akademickou dráhu ve Spojených státech a jeho odborná orientace se nyní soustředila spíše k literární slavistice než k soudobé exilové literatuře.

Po pěti letech relativně úspěšného „provozu“ Kulturní rady přiměly profesní i různé osobní rozmíšky její hlavní představitele k rozchodu. Spor mezi Robertem a Antonínem Vlachem o právo dalšího užívání značky Kulturní rada sice neskončil před „čestným soudem“, k jehož uspořádání vyzývala část exilového tisku, ale jakoukoli další spolupráci znemožnil. Všechny tři hlavní aktivity organizace – časopis *Sklizeň*, edice *Sklizeň svobodné tvorby* i literární soutěže – sice pokračovaly i po rozchodu obou aktérů, ale jejich kvalita i prestiž významně utrpěly. Kulturní rada přestala být centrem exilového literárního života, jehož zázemí v nadcházející dekádě představovalo několik starších i nově vzniklých periodik a edic, především však činnost Křesťanské akademie a později též Společnosti pro vědy a umění.

Po ukončení spolupráce se Sklizní založil Robert Vlach konkurenční periodický sborník *SKLIZEŇ SVOBODNÉ TVORBY* (1958–59), pojmenovaný podle existující a dosud úspěšné knižní edice. Na rozdíl od hektografované *Sklizně* byl nový časopis tištěný, jeho autorské zázemí se mohlo opřít o Vlachovy nové mezinárodní kontakty (vydavatel nyní působil na slavistických pracovištích univerzit v Greensboro a Normanu ve Spojených státech), přesto však vyšly pouhé tři sešity. Vedle Vlachových finančních problémů a pracovního zaneprázdnění byl zřejmou příčinou i prudký úpadek čtenářského zájmu o tvorbu exilových spisovatelů. V jeho důsledku musel

Robert Vlach v roce 1959 dokonce na několik let přerušit vydavatelskou činnost. Jeho knižní edice tak sice nezankla, ale téměř všechny svazky vydané po roce 1962 vyšly ve velmi těsné spolupráci s Křesťanskou akademií v rámci její ediční řady Vigilie. V edičním programu takto obnovené edice, která již opustila původní abonentní princip, ovšem dominovaly publikace samotného vydavatele (též pod pseudonymem Jiří Kavka).

Literární soutěž Kulturní rady a Křesťanské akademie, z níž dosud významně čerpala knižní edice i měsíčník Sklizeň, sice i v šedesátých letech uvedla do povědomí některá nová jména (Nikolaj Terlecký, Jiřina Fuchsová, Vilém Špalek), rapidně však klesal počet soutěžících, čemuž odpovídal i minimální ohlas soutěží v exilovém tisku.

Postupný úpadek postihl také časopis SKLIZEŇ (1953–69), který v Hamburku nadále vydával a po rozchodu s Robertem Vlachem i redigoval Antonín Vlach. Periodicita listu postupně řídla (přes dvouměsíčník a čtvrtletník dospěl časopis v roce 1965 k pouhým dvěma sešitům ročně), obsah listu se přiblížil Antonínově „osvětářské“ koncepci a kvalita příspěvků přestala být kritériem výběru. Redaktor usiloval o zachování tradičních rubrik, takže průhledy do původní exilové tvorby i do světové literatury (zejména v překladech Františka Listopada) ani v první polovině šedesátých let v Sklizeni nechyběly, podobně jako rozsáhlé zpravodajské rubriky informující o pozoruhodných událostech v Československu a o aktivitách krajanů v různých zemích světa. Na přelomu let 1968–69, v rychle se proměňující situaci uvnitř exilové komunity, časopis zanikl.

Lépe se Antonínu Vlachovi nevedlo ani v dalších činnostech. Nově vytvořená *Kulturní rada – Kruh spolupracovníků Sklizeně* prakticky nezačala působit ani jako redakční rada časopisu. Pokus o uspořádání konkurenční literární soutěže pak skončil naprostým fiaskem. O něco úspěšnější byla knižní *Edice Sklizeň*, v níž Antonín Vlach vydal deset většinou hektografovaných svazků (mimo jiné třídílné vzpomínky Heleny Koželuhové Čapci očima rodiny, Hamburk 1961–62).

Počátkem roku 1966 náhle zemřel Robert Vlach a Antonín Vlach se přihlásil k povinnosti postarat se o opuštěné aktivity. Zůstalo však pouze u příslibu. Literární soutěž i knižní edice Sklizeň svobodné tvorby sice Roberta Vlacha krátce přežily, o to se však zasloužil především literární historik a redaktor Svobodné Evropy Antonín Kratochvíl a Robertovi někdejší spolupracovníci z Křesťanské akademie.

Křesťanská akademie

Právě *Křesťanská akademie* převzala již počátkem šedesátých let „morální závazek“ péče o původní tvorbu, jemuž nemohl zcela dostát Robert Vlach. V edici *Vigilie* vydala ve sledovaném období více než dvacet svazků. Původní českou beletrii a esejistiku zastupovali mimo jiné Jan Čep, Milada Součková či Petr Den, své první knížky zde vydaly Gertruda Goepfertová a Božena Sirková. Druhá ediční řada *Studium*, kterou Křesťanská akademie zahájila již v padesátých letech, sice v následujícím desetiletí víceméně stagnovala, avšak její původní záměr realizoval vydavatel na stránkách nového časopisu *STUDIE* (1958–91), který vznikl především zásluhou Karla Vrány (pseudonym Pavla Želivana) a Františka Plannera. Záměrem jeho zakladatelů bylo vytvořit prostor pro publikaci rozsáhlejších teologických a obecně společenských vědních statí, které se zabývaly většinou tématy historickými, politologickými a psychologickými. Časopis vycházel jednou až dvakrát ročně a zastoupení literárněvědných příspěvků bylo pouze ojedinělé. Roku 1968 byl ale na stránkách tohoto časopisu publikován první pokus o bibliografii poúnorové exilové literatury, připravený Antonínem Kratochvílem.

Vedle odborných *Studií* se tradiční měsíčník *Cyrilometodějské ligy akademické NOVÝ ŽIVOT* (1949–2001) pohyboval spíše v oblasti zpravodajské a publicistické. Literárněkritická rubrika, která v končícím desetiletí poctivě sledovala téměř veškerou exilovou knižní produkci, nyní v závislosti na poklesu exilových edičních aktivit omezila svůj rozsah a vedle ohlasu nemnoha exilových počinů příležitostně recenzovala knižní tituly vydávané v Československu. Ze stránek časopisu však nevyzvěla původní literatura: poezie i próza byly zastoupeny jak ukázkami ze starší křesťanské orientované tvorby, tak původními texty soudobých exilových autorů.

Jedním z podstatných úkolů Křesťanské akademie bylo úsilí o ovlivňování domácího kulturního i společenského života. Postupně se rozšiřující možnosti komunikace se pokoušela uspokojovat především zásilkami knižních publikací do Československa. Zájem z domova motivoval Křesťanskou akademii k výraznému oživení vydavatelské činnosti, a to i navzdory komplikacím způsobeným prudce vzrůstajícími finančními náklady.

Křesťanská akademie však nebyla jediným centrem exilové křesťanské literatury. Roku 1958 obnovil Antonín Kratochvíl v Mnichově revui *ARCHA* (1958–62), která původně vycházela v letech 1912–48 v Olomouci; její exilovou podobu vydával *Kulturní referát Sdružení československých uprchlíků v Německu*. Vedle prací exilových autorů redakce soustavně připomínala doma vězněné či „pouze“ nevydávané autory (Zdeněk Bár, Jakub Deml, František Křelina, František Lazecký, Václav

Renč, Zdeněk Rotrekl); studie a články se věnovaly různorodým společenskovedním tématům včetně literárních (Jaroslav Dresler, Jaroslav Jíra, Antonín Kratochvíl a P. Š. Vlaším). Na kulturní oblast se zaměřily i zpravodajské rubriky, informující o literatuře domácí i exilové, ale také o aktivitách PEN klubu, na jehož činnosti se Antonín Kratochvíl významně podílel. Přínosná byla též snaha redakce informovat o významných textech a autorech ostatních protikomunistických exilových komunit (statí tohoto druhu byly v tehdejší exilovém tisku výjimečné). Na počátku třetího ročníku v roce 1960 se původní měsíčník proměnil na občasník a roku 1962 *Archa* zanikla. V téže době pomalu zanikaly i Kratochvilovy knižní edice: poslední svazek příležitostné edice *Lucernička* vyšel rovněž roku 1962. Pod hlavičkou edice *Kamenný erb* napříště publikoval své pedagogické texty a dětskou beletrii Antonínův bratr Josef Kratochvíl-Baby, zakladatel a dlouholetý činovník Československé dálkové školy v exilu.

Universum Press

Ve stejné době, kdy vrcholila krize kolem Kulturní rady, vzniklo nové, nenápadné vydavatelské středisko v New Yorku. Jeho zakladatel František Švehla začínal v exilu jako tiskařský dělník, ale již v roce 1956 se mu podařilo zřídit vlastní tiskárnu, která mimo jiné připravovala české publikace vydávané vlastními náklady autorů. V roce 1959 vydáním Peroutkova Demokratického manifestu a románu Egona Hostovského *Půlnoční pacient* tak zahájilo svou činnost newyorské vydavatelství *Universum Press*. Během šedesátých let vyšly pod touto hlavičkou dvě desítky různorodých publikací, z nichž kromě jmenovaných lze za nejvýznamnější považovat memoáry L. K. Feierabenda (*Ve vládách druhé republiky*, New York 1961; *Ve vládě protektorátu*, New York 1962; *Z vlády doma do vlády v exilu*, New York 1964).

Více než knižní publikace posilovala prestiž vydavatelství periodika, která Švehla postupně či souběžně vydával. Jako první vznikl měsíčník *ZÁPISNÍK* (1958–62), jehož redakční okruh (postupně v něm působili Ivan Zvěřina, Petr Hrubý, F. P. Uhlíř, Ladislav Radimský a Jaroslav Dresler) si kladl podobné cíle jako na počátku desetiletí časopis *Skutečnost*, tj. nepodléhat iluzím o spasitelském poslání exilu a orientovat své úsilí spíše směrem k domovu než do vlastních řad (*Zápisník* se sice nevyhýbal „vnitroexilovým“ tématům, ale zabýval se jimi důsledně a výhradně v nepolitické rovině). Koncem padesátých let už byla pro naplnění takové koncepce situace relativně příznivá, neboť sebezničující exilové politikaření patřilo minulosti a společenskopolitický vývoj v Československu upoutával kritickou pozornost exilových publicistů. Přesto redaktoři *Zápisníku* již po

prvním ročníku hleděli do budoucnosti listu se zřetelnou skepsí. Z ohlasu několika vydaných čísel usoudili, že události druhé poloviny padesátých let část exilu přivedly k proklamovanému a žádoucímu „politickému realismu“, zatímco druhá část dospěla spíše k uvědomění si svého práva mlčet a zůstat vně usínajících exilových politických stran i zcela mimo exilové společenství a jeho vnitřní komunikaci.

Stálá kulturní rubrika listu příležitostně sledovala některé jevy exilové literatury, více se však soustředila na domácí dění, a to jak v oblasti kulturněpolitické (několik komentářů bylo věnováno Sjezdu socialistické kultury roku 1959), tak v oblasti tvůrčí (značný ohlas měli Škvoreckého Zbabělci, příležitostně byly zařazovány ukázky z nové domácí tvorby). Neméně redakci časopisu zajímaly progresivní větve dalších východoevropských literatur (Boris Pasternak, Marek Hłasko, Milovan Đilas), v překladech Františka Listopada a Jaroslava Strnada se objevovaly průhledy do světové poezie. Kulturní orientaci listu ještě v roce 1960 zvýraznil příchod redaktora Svobodné Evropy Jaroslava Dreslera, jenž se ujal jeho vedení. Geografická vzdálenost mezi tiskárnou v New Yorku a redaktorem v Mnichově, jakož i Švehlův zájem o rozvoj dalších periodik, která začal jeho podnik vydávat, přivedla Zápisník v polovině roku 1962 k zániku.

Již o rok dříve však ve Švehlově vydavatelství vyšlo první číslo časopisu PERSPEKTIVY (1961–66), jehož redaktor Ladislav Radimský sice dlouhodobě spolupracoval se všemi významnějšími exilovými periodiky, nicméně příležitost vést časopis podle vlastních představ dostal poprvé. Zkušenost s exilovou vydavatelskou realitou redaktora brzdila ve vzletných formulacích záměrů a cílů. Nebylo náhodou, že za jeden z úkolů redakce, uveřejněných v prvním čísle, si Radimský skromně kladl, „aby po tomto prvním sešitu vyšly další a dokonalejší“. Redaktor a jeho dopisovatelé se orientovali především na oblast české a světové literatury, přispívali do diskusí na témata filozofická i společenskovední, ale nevyhýbali se ani sféře přírodních věd. Preferovanou formou měl být především esej, široký prostor chtěla redakce věnovat kritické rubrice.

Všechny uvedené záměry se skutečně dařilo naplňovat a Perspektivy se staly jednou z nejzajímavějších revuí východoevropských exilů. Vycházely však velmi řídko (zprvu dvakrát, později jen jednou ročně) a navíc brzy zanikly. Ladislav Radimský totiž již na počátku roku 1964 převzal řízení nového čtvrtletníku Společnosti pro vědy a umění Proměny, který bezesbytku přijal původní koncepci Perspektiv, a ačkoli Perspektivy snaživě hledaly novou tvář (po Radimského odchodu vyšlo ještě sedmé a osmé číslo), roku 1966 zanikly.

Vydavatel František Švehla se v této době již plně soustředil na rozvoj týdeníku AMERICKÉ LISTY, který založil v roce 1962, a o čtyři roky později

jej spojil s tradičním krajanským časopisem NEW YORSKÉ LISTY. Tomuto zpravodajskému projektu pak věnoval své úsilí až do konce osmdesátých let.

Pavel Tigríd a Svědectví

Kulturní rubrika Tigrídova čtvrtletníku SVĚDECTVÍ (1956–92), založeného v New Yorku a od roku 1960 vydávaného v Paříži, odpovídala obecné koncepci časopisu, který se tematicky obracel především do Československa a na rozdíl od většiny ostatních exilových listů počítal s čtenáři žijícími ve vlasti. Zřejmě právě tento rys učinil v očích komunistické moci ze Svědectví symbol nebezpečné „ideologické diverze“. List se však nevymezoval vůči totalitnímu režimu silnými slovy a ideovou agresivitou, nýbrž trpělivou argumentací. Již proto postrádalo smysl, aby se časopis zabýval politickými spory uvnitř exilu; v intencích gradualistické koncepce chtěla redakce především napomáhat postupnému zlepšování politických a společenských podmínek života v Československu.

Přesto se list neuzavíral nové tvorbě exilových autorů. Pravidelnými či občasnými dopisovateli a spolupracovníky se stali zejména beletristé, překladatelé a esejisté Jiří Kárnet, Jiří Kovtun, Jan Tumlíř, Peter Demetz a Petr Den (vl. jm. Ladislav Radimský), později též Jaroslav Dresler a Nikolaj Terlecký. Příležitostnými a váženými autory byli i Jan Čep, Egon Hostovský a Jiří Voskovec. Zřetelné bylo Tigrídovo úsilí zprostředkovávat čtenáři informace o kulturním vývoji v ostatních východoevropských zemích. Autoři jako Vladimír Dudincev, Boris Pasternak, Andrej Siňavskij (pod pseudonymem Abram Tertz), Alexandr Solženicyn, Czesław Miłosz, Marek Hłasko, ale také Sławomir Mrożek, S. J. Lec a jiní byli představováni prostřednictvím původních překladů a rozsáhlých biografických i analytických studií. Dříve než se podobnou cestou vydala domácí periodika, přibližoval Tigríd čtenářům pomocí překladů i nové trendy západní kultury (Eugène Ionesco), komentované informativními články a recenzemi. Příležitostně byla prezentována i zahraniční bohemistika a literární věda (úryvky z Wellekových kapitol Teorie literatury).

Pavel Tigríd ovšem brzy pochopil rostoucí společenský vliv spisovatelů i dalších umělců v Československu a tomuto faktu koncepci kulturní rubriky významně přizpůsobil. Svědectví se několikrát zabývalo případem románu Josefa Škvoreckého Zbabělci, jenž se stal na počátku roku 1959 terčem nenávistné kampaně v domácím tisku. List se věnoval jednak samotnému dílu, které bylo exilovému čtenáři prakticky nedostupné, jednak jeho autorovi, jehož se Tigríd rozhodl podporovat i prostřednictvím intervencí na půdě Mezinárodního PEN klubu. Zájem, který Škvorecký svou prvotinou

vyvolal, se projevil i později v pozornosti, již Svědectví věnovalo jeho následující novele *Legenda Emöke* (1963) a některým povídkám. Progresivní trendy však redaktor a jeho spolupracovníci nacházeli i v tvorbě jiných prozaiků (Arnošt Lustig, Karel Ptáčník, Ladislav Bublák) a dramatiků (František Hrubín, Milan Kundera). Později začala se Svědectvím spolupracovat Helena Kosková, která zde poměrně soustavně referovala zvláště o próze vydávané v Československu. Mnohé pozoruhodné beletristické práce i publicistické texty přetiskoval list z domácí československé produkce, příležitostně se však objevovaly i původní, pochopitelně pseudonymní příspěvky domácích autorů.

Významné bylo též Tigridovo působení na půdě *Mezinárodního PEN klubu*, jehož působení poznamenala koncem padesátých let paradoxní skutečnost: na jedné straně se jeho respektovanou složkou stala nadnárodní sekce spisovatelů-exulantů, na druhé straně však součástí PEN klubu nadále zůstávaly oficiální organizace komunistických států. Tento paradox se přímo projevoval na pravidelných kongresech PEN klubu mnoha závažnými konflikty, například ve věci legitimacy přítomnosti oficiální maďarské delegace na kongresu ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1959 či v souvislosti se zásahem Ústředního výboru KSČ, který v roce 1966 znemožnil účast původně zvolené delegaci českých spisovatelů na kongresu v New Yorku, kde se očekávala diskuse a odsouzení zákazu časopisu *Tvář*.

Koncem roku 1956 Pavel Tigrid vydal první svazek knižní *Edice Svědectví*, výbor z básnické pozůstalosti Františka Halase nazvaný *Potopa* (New York 1956). Další svazky této edice byly především dokladem zájmu vydavatele o soudobou ruskou literaturu – samostatně vyšel například úryvek z Dudincevova románu *Nejenom chleba* (Paříž 1957), synopse Pasternakova *Doktora Živaga* (Paříž 1958) a Kovtunovy překlady *Básní doktora Živaga* (New York 1959) – či o kulturní dění ve východní Evropě obecně (sborník pěti referátů z varšavského sjezdu polských spisovatelů, uskutečněného na přelomu listopadu a prosince 1956).

Ve svém zájmu o literární tvorbu nové generace doma žijících autorů nebylo Svědectví osamoceno. V porovnání s jinými exulantskými listy však mělo nejpohotovější a nejinformovanější spolupracovníky.

Úsilím o soustavnou prezentaci a aktuální reflexi domácí literatury vynikala také kulturní rubrika melbournského čtrnáctideníku *HLAS DOMOVA* (1950–79), která z českých literárních časopisů systematicky přetiskovala básně, povídky, fejetony a dokonce i dramatické texty, přinášela recenze doma vydávaných knih (jejich autorem byl nejčastěji Václav Michl) a komentáře kulturněpolitického vývoje (vedle Michla je psal také Miloslav Zvara).

Společnost pro vědy a umění

V říjnu 1958, kdy už bylo téměř jisté, že Kulturní rada nesplní svůj záměr vytvořit trvalé organizační zázemí českého kulturního exilu, se sešel v New Yorku přípravný výbor *Společnosti pro vědy a umění* při Československé národní radě americké. Zrod sdružení souvisel se vstupem exilové komunity do nové fáze jejích dějin. Období řevnivého stranictví, usilujícího o budování pozic pro získání maximálního podílu na moci v případě, že by vlast byla osvobozena, bylo překonáno, nepodařilo se však vytvořit důstojnou nadstranickou politickou reprezentaci. Matematik Václav Hlavatý, který nyní stanul v čele přípravného výboru Společnosti pro vědy a umění, se již v polovině padesátých let pokusil vstoupit do politických sporů a napomoci konstituci Rady svobodného Československa na stabilnějších základech, než jaké mohly vytvořit nefunkční politické strany. Jeho úsilí bylo marné, neboť narazilo na odpor nejen „profesionálních“ politiků, ale i jejich soustavného oponenta Ferdinanda Peroutky.

Program Společnosti pro vědy a umění byl sice skutečně nepolitický, nikterak však nepopíral protitotalitní podstatu poučného exilu. V nedatované příloze k formuláři přihlášky, rozesílané adeptům členství pravděpodobně v roce 1959, byly vytyčeny tyto cíle: „Chceme: podporovat vědeckou a uměleckou tvorbu, dávat k ní podněty, upozorňovat na mezery, které je třeba vyplnit, a koordinovat práci tak, aby nedocházelo k duplikacím; všemožně napomáhat členstvu v jeho činnosti publikační, přednáškové, propagační, v přípravě koncertů, výstav, filmových a divadelních představení; zřídit fond pro podporu studentstva; sebrat materiál a připravit moderní historii čs. krajanství; publikovat hodnotné práce svých členů, zejména ty, které poskytují světové veřejnosti objektivní obraz čs. lidu a jeho kultury; být orgánem svobodné, objektivní kritiky; vyvolat zpracování čs. historie od první světové války, jíž v ČSR hrozí komunistické zfalšování; starat se o rozvoj kulturního života Čechů a Slováků v zahraničí; podporovat čs. demokratický tisk a starat se o čs. knihu.“

Kromě Václava Hlavatého se jako členové přípravného výboru na vzniku sdružení podíleli Rafael Kubelík, Vratislav Bušek, Otakar Machotka, Eduard Táborský, František Schwarzenberg, Jiří Škvor (pseud. Pavel Javor), Ladislav Radimský (pseud. Petr Den), Václav Beneš, Vladislav Brdlík, Ivan Herben, Jarmila Novotná, Jaroslav Němec, Oldřich Černý a Jaroslav Jíra. Do Společnosti se na počátku její existence přihlásilo 198 zájemců, vědců a umělců českého či slovenského původu, respektive zahraničních sympatizantů s československým exilem. V roce 1969 evidovalo sdružení více než 1300 osob. Václav Hlavatý se stal roku 1958 také prvním řádným předsedou (v této funkci působil do roku 1962 a potom znovu v letech 1966–68; v letech 1962–66 stanul v čele spolku literární vědec René Wellek).

Těžištěm činnosti Společnosti byly vedle aktivit různých místních poboček především vědecké kongresy (sjezdy), které se konaly vždy jednou za dva roky a jež doprovázel kulturní program. První sjezd se uskutečnil v dubnu 1962 ve Washingtonu (v osmi odborných sekcích tu vystoupilo celkem šedesát řečníků). O dva roky později na sjezdu v New Yorku se počet účastníků zdvojnásobil a na třetím sjezdu roku 1966 (rovněž v New Yorku) přednášelo téměř 140 odborníků. K slavnostním bodům programu sjezdů patřilo udílení čestného členství, z literátů se na prvních kongresech této pocty dostalo Maxu Brodovi a Romanu Jakobsonovi.

Vydavatelská činnost Společnosti pro vědy a umění byla od počátku různorodá a zahrnovala jak vědecké práce (v češtině i angličtině), tak – ovšem v mnohem menší míře – beletrii (v roce 1964 zde mimo jiné vyšel Hostovského román *Tři noci*). V edičním programu převažovaly odborné či popularizační práce soustředěné převážně do oblasti exilové a krajanské bibliografie a biografie. K nejvýznamnějším publikacím tohoto druhu patřila komentovaná bibliografie V. N. Dubna *Czech and Slovak Periodical Press outside Czechoslovakia. The History and Status as of January 1962* (Washington 1962), později doplňovaná a aktualizovaná v dalších vydáních až do roku 1978.

Během šedesátých let vydávala Společnost také dva časopisy: jednak informační bulletin *ZPRÁVY SPOLEČNOSTI PRO VĚDY A UMĚNÍ* (od 1959) a jednak reprezentativní čtvrtletník *PROMĚNY* (1964–91). Prvním redaktorem *Proměn* se stal Ladislav Radimský, který mohl na stránkách nového listu uplatnit koncepci, jejíž možnosti si ověřil už jako redaktor časopisu *Perspektivy*. V době svého působení v *Proměnách* se Radimský snažil naplňovat ambice Společnosti a sledovat celé oborové spektrum, které čeští vědci v exilu pokrývali. Přes tuto snahu zřetelně převažovala témata společenskovední a rozsáhlý prostor zaujímal rubrika literární (zejména původní tvorba exilových básníků) a kritická. Literárněvědné studie se nesoustředily pouze na českou literaturu, ale zabývaly se i soudobým vývojem literatury světové (obdobně byly především v recenzní rubrice představovány a posuzovány nejnovější tituly zahraniční společenskovední literatury). S postupující politickou liberalizací v Československu se pochopitelně zvyšoval zájem exilu o domácí tematiku. *Proměny* reagovaly jednak v četnějších recenzích domácí literární produkce, jednak ve speciální rubrice Antonína Kratochvíla, podávajícího od roku 1967 čtvrtletní bilance literárního a kulturního života.

Ladislav Radimský do *Proměn* nepřispíval mnohomluvnými proklamacemi svých redakčních záměrů, podařilo se mu však na stránkách čtvrtletníku během šedesátých let vytvořit to, o co v předchozím desetiletí usilovali Antonín a Robert Vlachovi. Na stránkách jednoho časopisu dokázal soustředit exilovou intelektuální i uměleckou elitu, která vedla „boj proti

komunismu“ nikoliv z východisek ideologických, nýbrž mravních. Koncepce, kterou Radimský v Proměnách vytvořil, pomohla vzkřísit a v jistém smyslu rekonstruovat kulturní exil. Bezděčně pak připravila podmínky k plynulému navázání spolupráce s novou, politicky odlišnou posrpnovou emigrantskou vlnou, která v jiných časopisech a organizacích nacházela společnou řeč s pounorovým exilem jen velmi obtížně.

Sbližování exilu s domácí literaturou v druhé polovině šedesátých let

Zájem exilové literární kritiky a publicistiky o domácí literární život se během šedesátých let stále zvyšoval. Způsoboval to pomalý úpadek role, kterou mohla česky psaná beletrie hrát v komunikaci uvnitř exilového společenství, hlavní motivací ale byla stále významnější pozice literatury ve společenské komunikaci uvnitř totalitního Československa. Na československé straně železné opony zprvu chyběly konkrétnější informace o exilové literatuře, neboť exil patřil k tabuizovaným tématům, kterých se bylo možné dotknout pouze v politicky služebných úvodních stranického tisku. Opatrné kontakty s exilem se však navzdory neměnným ideologickým bariérám začaly přece jen pomalu rozvíjet. Československá média sice občas připomínala permanentní a nesmiřitelný boj se „zrádnou emigrací“, současně však exulanti postupně pronikali do dosud zapovězeného prostředí oficiální literární komunikace. Jiří Voskovec vydal v Praze knihu Klobouk ve křoví (1965). Do antologie A co básník (1963) zařadili editoři Jiří Brabec, Jiří Štola a Karel Šiktanc několik starších básní Ivana Blatného. Slovník českých spisovatelů (edd. Rudolf Havel, Jiří Opelík, 1964) přinesl hesla několika exilových autorů, která sice neblaze poznamenala cenzura, nicméně uvedení tvůrci byli poprvé od února 1948 začleněni do kontextu národní literatury (→ s. 138, kap. *Myšlení o literatuře*), další krok k jejich plné rehabilitaci slibovaly nakladatelské plány, do nichž se exulanti vraceli alespoň reedicemi starších textů (Jan Čep, Egon Hostovský, Zdeněk Němeček). Díla, která exulanti vytvořili po únoru 1948, se příležitostně objevovala alespoň v časopiseckých ukázkách.

Postupné a opatrné sbližování některých exilových autorů s domácími vydavatelstvími podroboval exilový tisk ostrým diskusím, neboť podle mínění významné části exilové publicistiky znamenalo jakékoli jednání s představiteli komunistické kulturní politiky fakticky její přímou podporu. Skeptickým hlasům zdrženlivých komentátorů a glosátorů údajně pražské vstřícnosti vůči exilu jako by dával za pravdu vývoj roku 1967. Reakce totalitní moci na průběh jednání IV. sjezdu Svazu československých

spisovatelů, zásah proti Literárním novinám a zejména politický proces s odhalenými dopisovateli Svědectví (s Janem Benešem a Karlem Zámečnickem i s nepřítomným redaktorem časopisu Pavlem Tigridem) působily přinejmenším varovně. Nástupem Alexandra Dubčeka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ jako by všechna podobná nebezpečí pominula. Exilový tisk sledoval vývoj tzv. pražského jara zprvu s opatrným optimismem, později se sílící nedočkavostí. Pražský časopis Student podrobně představil činnost Rádia Svobodná Evropa a připomněl pozapomenuté exilové spisovatele a žurnalisty. Konec totality – a tedy i politicky motivované emigrace – se zdál být na dosah.

Na přelom srpna a září roku 1968 naplánoval organizační výbor Společnosti pro vědy a umění IV. sjezd sdružení ve Washingtonu, na který, stržén optimistickou atmosférou, poprvé pozval i umělce a odborníky z Československa. Ačkoli byl plánovaný odborný program sjezdu víceméně dodržen, celou akci pochopitelně ovlivnila okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy a přítomnost několika čerstvých emigrantů. Namísto návratu do svobodné vlasti tak byli mnozí účastníci sjezdu svědky vzniku nové emigrační vlny.

Relativně svobodná komunikace mezi domovem a exilem přesto pokračovala ještě několik prvních měsíců po 21. srpnu 1968. Roku 1969 vydalo nakladatelství Melantrich Hostovského exilový román Všeobecné spiknutí, ale celý náklad dalšího jeho exilového románu Půlnoční pacient byl již – rovněž v roce 1969 – zničen. Výstava exilové literatury nazvaná Návraty, uspořádaná na jaře téhož roku v Památníku národního písemnictví, měla být podle původních představ jejich autorů tečkou za kulturními aktivitami protikomunistického exilu. Nakonec se stala bilancí pouze jeho první etapy. V době konání výstavy již v zahraničí vycházela první čísla časopisů posrpnové emigrace, která v příštích dvou desetiletích převzala odpovědnost také za vývoj exilového literárního života.

MYŠLENÍ O LITERATUŘE

Literární kritika šedesátých let představovala bohatě strukturovanou část uměleckého a intelektuálního života této dekády. Postupně se prosadil široký a relativně pluralitní model socialistické kultury, v němž se alespoň zčásti otevíral prostor i pro názory, jež neodpovídaly představám prosazovaným ústředními stranickými orgány. Většina literární kritiky se hlásila ke kritickému pojetí marxismu, ovlivněnému ve značné míře filozofickým existencialismem, a inspiraci nacházela i v programových konceptech meziválečné avantgardy. Podstatným znakem tehdejšího myšlení o literatuře bylo sblížení kritiky se soudobým směřováním literární vědy, v níž se výrazně uplatnily zejména podněty literárněvědného strukturalismu. Myšlení o literatuře bylo zřetelně diferencované. Vedle hlavního proudu socialistické kritiky, který byl vnímán minimálně ve dvou variantách, nazývaných dogmatická a reformní, se ustavila i výrazně profilovaná skupina kolem časopisu Tvář, jež se stavěla k poválečnému literárnímu dění jednoznačně polemicky. V souvislosti se společenskou a politickou angažovaností spisovatelů se v druhé polovině šedesátých let soustředila část literární publicistiky k problémům obecně kulturní povahy. Literární bádání pak v této době otevřeně navázalo na strukturalistickou tradici, již rozvíjelo paralelně k tehdejšímu sémiotickému a poststrukturalistickému výzkumu v západní Evropě.

SITUACE NA PŘELOMU PADESÁTÝCH A ŠEDESÁTÝCH LET

Proces liberalizace české kultury, který nastal po XX. sjezdu KSSS a následně i po II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, neprobíhal jednoznačně a bez překážek. Již záhy po sjezdu spisovatelů prosazovala část stranického aparátu zásahy proti tendencím, které pokládala za snahy o zpochybnování poučovacího vývoje. Během následujících let přerostly tyto názory postupně v tažení proti „neřízené liberalizaci“ a tzv. revizionismu. Tímto pojmem označovalo stranické ústředí názory té části komunistické inteligence, která při konfrontaci humánních ideálů socialismu se společenskou realitou znovu promýšlela základní teze marxismu. Od poukazů na dílčí chyby a omyly jednotlivců (zejména tzv. kult osobnosti)

dospívala v průběhu následujícího desetiletí k dílčím i zásadním pochybám o podstatě politického systému. Tato revize východisek však z pohledu konzervativní části KSČ otvírala prostor pro obnovu kapitalistického zřízení. Obdobná podezření ovšem neodpovídala skutečnosti. Téměř nikdo z komunistických intelektuálů, prosazujících na sklonku padesátých let svobodnější pojetí kulturního života, nezpochybňoval potřebu udržet v Československu socialismus.

Důsledky kritiky revizionismu výrazněji zasáhly kulturní scénu během roku 1958. Na stránkách časopisů, zvláště týdeníku *Tvorba*, sílily signály, že se do literárního života vrací kampaně známé z počátku padesátých let. Literární kritika byla nyní osočována ze subjektivismu, individualismu, nihilismu, antisociologismu a z hodnocení literatury „výhradně estetickými měřítky“. V daném kontextu bylo příznačné, že stať *Ještě slovo k odpovědnosti marxistické kritiky* (*Tvorba* 1958, č. 14), shrnující většinu podobných výtek, byla formulována jako názor celé redakce stranického týdeníku. *Tvorba* tak znovu dala najevo, že vyjadřuje oficiální stanovisko stranického vedení konzervativního komunistického proudu.

Výpady proti liberalizačním tendencím mnohonásobně zesílily v průběhu roku 1959, kdy stranické vedení přikročilo k administrativním zákrokům postihujícím vybrané autory, nakladatelské redaktory a kulturní periodika (→ s. 11, kap. *Literární život*). Většina textů varujících před revizionismem užívala obdobných argumentů a jejich četnost naznačovala, že naplňují aktuální politické zadání. Vzhledem k obvyklému scénáři kampaně se dalo očekávat, že bude následovat hlavní protiúder.

Autorem pokusu o oficiální stranickou interpretaci literárního a kulturního dění druhé poloviny padesátých let byl Ladislav Štoll. Na celostátní konferenci Svazu československých spisovatelů, konané 1.–2. března 1959, přednesl referát, který ještě téhož roku vydal pod názvem *Literatura a kulturní revoluce*. Štollův projev aspiroval na obdobně normotvornou úlohu, jakou na počátku padesátých let sehrála jeho práce *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Své vystoupení zahájil referent symptomatickým odkazem na spisovatelský sjezd roku 1956, který začlenil do kontextu událostí polských a zejména maďarských. Základní intencí Štollovy řeči bylo skoncovat s „duchem II. sjezdu“, s glorifikací „vnitřního sváru“, s „posedlostí tvůrčí svobodou“, s hesly o „konci panství ideologie“ či se sloganem o spisovatelích jako „svědomí národa“, pozůstatku „zvetšelého haraburdí masarykovsko-benešovské ideologie“. Referát podrobil ostré kritice aktualizace principů „estetického objektivismu strukturalismu“, jejich pronikání do literární vědy i kritické publicistiky a údajně bezmyšlenkovitě přijímání soudobé západní marxistické filozofie a estetiky. Zamýšlenou normativní roli však již Štollův projev nesehrál. Nešlo totiž o text

programový, věnovaný primárně literatuře, ale spíše o politický pamflet, který vytvářel tlak na stoupence liberalizačního procesu.

Kritika tzv. modernismu

Důsledky kampaně proti revizionismu se nedaly srovnávat s radikálním zúžením literárního prostoru, k němuž došlo na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Impulz k odmítnutí reformních snah totiž (na rozdíl od pokusu o realizaci konceptu budovatelské kultury) vyšel takřka výhradně „shora“ a neměl oporu ve skutečném přesvědčení účastníků literárního dění. Utužení politických poměrů, projevující se například zastavením kulturních časopisů či nucenými pobyty části intelektuálů ve výrobních podnicích, literární život dílčím způsobem proměnilo, avšak ve zbylých periodikách Svazu československých spisovatelů publikovaly tytéž osobnosti jako v období 1956–58. Spor dvou táborů, které v dobovém jazyce byly označovány jako dogmatici a reformisté, v letech 1959–61 zdánlivě utichl. Prostor nyní dostávaly publikace stoupenců štollovské koncepce socialistické literatury, která byla patrná kupříkladu v knize JANA PETRMICHLA *Patnáct let české literatury 1945–1960* (1961) a v pokusu FRANTIŠKA BURIÁNKY o stručný nástin dějin literatury poválečného období (*Současná česká literatura*, 1960). Rozpačité přijetí Buriánkovy práce souviselo s koncepční nevyhraněností knihy, jež kombinovala rysy encyklopedické příručky se snahou o syntetický výklad jednotlivých literárních druhů. Část recenzentů rovněž popouzela kritikova snaha o pokud možno nekonfliktní výklad. Jan Petrmichl byl ve své interpretaci konkrétnější a na rozdíl od Buriánkovy harmonizujícího pojetí naznačoval určitou diferenciaci uvnitř socialistické literatury. Tu však ve většině případů zakládal na vnějších politicko-ideologických aspektech a vykládal ji jako svár „úchylek“ s hlavním proudem literárního vývoje. Takovými omyly poválečné literatury měly být podle Petrmichla sektářství, schematismus a dogmatismus, stejnou „úchylku“ současně autor spatřoval v liberalismu, respektive revizionismu.

Akcí, která měla znovu vymezit mantinely literární kritice, se stala Konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky, uskutečněná 20.–22. února 1961 (jednání zachytil sborník *Umění a kritika*, 1961). Hlavní referát LADISLAVA ŠTOLLA, později vydaný pod názvem *O modernosti a modernismu v umění* (1974), se věnoval především meziválečné avantgardě a jejím „nesprávným“ interpretacím. V souladu se svými staršími východisky hovořil Štoll o protikladu mezi umělci „opravdu moderními“, kteří se v průběhu svého uměleckého vývoje dokázali sblížit s „ideologií dělnického revolučního hnutí“, a mezi tzv. modernisty, jež prý vždy usilovali zastávat co nejnovější umělecký program. V této souvislosti ostře vystoupil

jak proti pokračujícím pokusům o rehabilitaci avantgardy, jejichž symbol spatřoval ve stati Květoslava Chvatíka *K otázkám moderního umění* (Výtvarné umění 1960, č. 1, 2) i v článcích Olega Suse a Ludvíka Svobody, tak proti snahám o oživení strukturalismu, které shledával v pojednáních Mirko Nováka (*Pojmy znaku a významu v teorii umění*, Filozofický časopis 1960, č. 1) a Mojmíra Grygara (*Nedílnost uměleckého díla*, Literární noviny 1960, č. 14). Odmítnutí strukturalismu zaznělo také v konferenčním referátu Jana Petrmichla, jehož úkolem bylo posoudit stav literární kritiky. Za její hlavní rys označil nevyvinuté politické myšlení a nedostatečné propojení s politickou sférou.

Vlastní kritická praxe však již v době konání konference od jednostranně ideologického vnímání literárního díla ustupovala. Důraz na ideovou stránku umění se na přelomu padesátých a šedesátých let uplatňoval především v obecně formulovaných projevech přednášených na oficiálních akcích. V běžných recenzích začínalo převládat spíše popisné referování, k němuž někteří kritici vnějškově a často neorganicky připojovali pasáž posuzující ideovou rovinu díla. Kritika jako by se na jedné straně obávala nařčení z ideové indiferentnosti, ale zároveň odmítala návrat k omezeně ideologizujícím a politizujícím výkladům. Dokladem rozporuplnosti tehdejší literární publicistiky mohou být recepcce sbírky Josefa Kainara *Lazar* a píseň (1960) či novely Jiřího Frieda *Časová tíseň* (1961): obě díla nejprve kritika odmítla s pomocí argumentů a částečně i slovníku první poloviny padesátých let. Kainarovu sbírku prohlásil František Vrba za uměleckou prohru, neboť v ní dominuje „plesnivina někdejších existenciálních veršů“ (Literární noviny 1960, č. 47); na Friedově knize zase Vladimíru Forstovi vadilo vyprávění v ich-formě a údajně bolestínský charakter hlavní postavy, jenž měl kolidovat s jejím komunistickým přesvědčením (Tvorba 1961, č. 36). S oběma autory paradoxně polemizoval Jiří Hájek, který se v této době snažil jako šéfredaktor *Plamene* vystupovat z liberálnějších pozic (*O kritice konkrétně aneb „Případ“ Kainar*, Literární noviny 1961, č. 2, 3; *Proti anarchii hodnot*, Literární noviny 1961, č. 37).

POČÁTKY UVOLNĚNÍ

Problémy realismu

Přes vnější tlak se přesvědčení o návaznosti poválečného socialistického umění na modernistické tradice prvorepublikové avantgardy, k němuž

v průběhu padesátých let dospěla většina autorů liberálního proudu, již nezměnilo. Obvinění z revizionismu spíše jen umocnilo a prohloubilo nedůvěru komunistických intelektuálů v reprezentanty vysoké stranické byrokracie.

Ačkoliv oficiální stanoviska nadále odmítala pokusy o širší pojetí socialistického umění, česká literatura přelomu padesátých a šedesátých let je fakticky uskutečňovala. Vzájemný spor reformistů s dogmatiky se však nemanifestoval otevřeně, ale přenášel se do vztahu ke starší literární tradici. Prakticky v téže době, kdy byl stranickými špičkami kritizován revizionismus, vycházely publikace, v nichž vrcholily či doznívaly dřívější debaty o pojmu socialistický realismus, respektive úvahy o aktuálnosti meziválečné avantgardy. V těchto zdánlivě odtažitých teoretických diskusích fakticky pokračovaly spory o podobu socialistické literatury, jejichž smyslem bylo rozšíření aktuálního literárního kánonu.

K nejdiskutovanějším termínům těchto let náležel realismus. Pozornost, jež mu byla věnována, souvisela s celkovým zaměřením marxistické estetiky, zdůrazňující při hodnocení literárního díla jeho poznávací zřetel vzhledem ke skutečnosti společenského bytí, současně však diskuse reagovaly i na socialistickorealistickej model umění prosazovaný v padesátých letech. Již na konci roku 1960 zahájila redakce měsíčníku Plamen mezinárodní anketu *Realismus v diskusi*, do níž přispěli mimo jiné Vladimír Dněprov, Jurij Elsberg, Ernst Fischer, Radegast Parolek a Květoslav Chvatík. Navázala tak na velké debaty, jež se kolem tohoto pojmu vedly v druhé polovině padesátých let v sovětských estetických a literárněvědných periodících (Voprosy estetiky, Voprosy literatury). V podstatě obecně přijatým závěrem těchto debat bylo odmítnutí tzv. panrealismu, tedy ždanovovské teze, že dílo, které není realistické, není uměním vůbec. Na uveřejnění vybraných anketních příspěvků vbrzku navázalo vydání souboru studií Vladimíra Dněprova *Problémy realismu* (1961). Hlavní rys knihy vystihl jeden z prvních recenzentů Vladimír Svatoň, který zasadil práci do širšího kontextu sovětské literární vědy a současně přesně postihl její aktuální rozměr, když ji označil za knihu hovořící k dnešku a „z dneška vyrůstající“. Prakticky všechny ohlasy na Dněprovovu knihu, věnovanou z větší části literatuře 19. století, vyzdvihovaly, že neuznává pojmu realismus v krajně zjednodušeném smyslu, který doposud převládal u značné části české literární publicistiky; Dněprov chápal realismus jako historicky definovanou kategorii příznačnou pro určitou fázi vývoje literatury. Pozitivně laděné kritiky oceňovaly právě toto historické vymezení, byť k němu vyslovily také námitky, jakkoli většinou dílčí (Antonín Sychra, Miroslav Červenka, Jan Císař). Prakticky všichni recenzenti navíc výslovně upozornili na Dněprovovo odmítání zúženého pojetí vývoje umění, vykládaného donedávna v rovině střetu mezi uměním realistickým a nerealistickým, tj. „pokrokovým“ a „reakčním“.

Problematiky realismu se dotýkaly také překlady esejistických pojednání Ernsta Fischera a Rogera Garaudyho, jejichž práce nazíralo české prostředí v kontextu polemik s dogmatismem. Knihy a stati obou autorů zprostředkovávaly českému publiku kontakt s tehdejšími západními marxismem a informovaly je o tématech a problémech, jimiž žila kultura na druhé straně železné opony. Pro českou literární kritiku byly zvláště významné eseje rakouského marxisty Ernsta Fischera. Vedle několika výborů z esejistiky (*Skutečnost a mystifikace*, 1961; *Odcizení, dekadence, realismus*, 1963) vyšla česky především jeho kniha *O nezbytnosti umění* (1962), v níž podal soustavný výklad svého pohledu na umění a jeho místo ve společnosti. Právě Fischerovým prostřednictvím se do Československa dostávaly první ozvuky tehdejších kritik tzv. masové společnosti. Pro soudobou literaturu a myšlení o ní se stal mimořádně důležitým (a v některých chvílích až módním) pojem „odcizení“, převzatý jednak z Marxových raných statí, současně však inspirovaný filozofickým existencialismem. Odcizení člověka společenské skutečnosti i sobě samému bylo v tomto pojetí chápáno jako důsledek společenských vztahů a charakteru výroby v industriální společnosti, v níž prohlubující se dělba práce a anonymita ekonomické moci vedou k erozi a destrukci mezilidských vztahů.

V souladu s dosavadní marxistickou estetikou hodnotil Fischer umělecké dílo podle jeho „vztahu ke skutečnosti“. Nepracoval však již se zjednodušenou antinomií realismu a nerealismu, ale jako zastřešující pojem pro údajně úpadkové soudobé tendence užíval pojmu „dekadence“. V jeho pojetí přetrvávaly rysy marxistického perspektivismu a z něj vyplývala preference děl podílejících se na budování „nového“ světa. Tvorbu některých spisovatelů (typickým příkladem byl Franz Kafka, který patřil v šedesátých letech ke kultovním autorům) Fischer interpretoval jako projev revolty proti kapitalismu. V tomto smyslu rovněž vyznívala jeho odpověď na otázku po smyslu umění, které pro něj bylo „nepostradatelným prostředkem stmelení jednotlivce s celkem [...], jeho podílu na zážitcích, zkušenostech a idejích celého lidského rodu“ (*O nezbytnosti umění*).

Knihy Rogera Garaudyho *Realismus bez břehů* (česky 1964) představovala další z možných strategií, jak zachovat dosavadní chápání „pokrokovosti uměleckého díla“ vyplývající z realismu a přitom nepřistoupit na radikálně zúžené pojetí literatury. Francouzský filozof a čelný funkcionář Komunistické strany Francie v zájmu zachování „pokrokovosti“ realismu prakticky ztotožnil veškeré „skutečné umění“ s tímto pojmem: „...máme je [díla Kafkova, Saint-John Perse, Picassa] vykázat z realismu, to znamená z umění? Nebo naopak máme znovu přistoupit k definici realismu, rozšířit ji a ve světle těchto děl [...] ukázat nové dimenze.“ Tato rozšiřující strategie však měla zásadní problém, na který část kritiky (Petr Rákos, Mírko Novák, Jiří Brabec) záhy upozornila: rozšíření pojmu jej zbavilo obsahu a učinilo ho

tak prakticky zbytečným. Ve značné části české literární vědy se proto ujímal především historické chápání termínu realismus jako stylové charakteristiky určité etapy umění 19. století.

Rehabilitace avantgardy

Součástí snah o nedogmatické pojetí realismu byly i spory o výklad meziválečné moderny, které se odehrály na počátku šedesátých let. Ačkoli v průběhu druhé poloviny předcházející dekády byla avantgardní umělecká tvorba přijímána v podstatě vstřícně (vycházely spisy jejích „klasiků“ – Konstantina Biebla, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Vladislava Vančury, dvojice Voskovec a Werich), odehrávaly se současně kolem jejích programových konceptů ostré střety. Téměř ilustrativně to doložil ohlas dvou prací, jež byly vnímány jako přelomové, knižní studie *Umění románu* MILANA KUNDERY (1960) a zejména monografie KVĚTOSLAVA CHVATÍKA *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* (1962).

Kunderova kniha o „cestě Vladislava Vančury za velkou epikou“ byla čtena a posuzována především v rámci dosavadních debat o socialistické literatuře. Naznačily to četné recenze, které opakovaně připomínaly dřívější básnickovy polemiky s dogmatickým pojetím socialistické literatury (Jiří Opelík výslovně poukázal na návaznost Kunderovy vančurovské studie na stať *O sporech dědických*). V kontextu soudobé literární vědy, vykládající většinou dílo v návaznosti na dobové společenské poměry, působily nově a podnětně nejen Kunderovy analýzy Vančurova stylu, ale také problémová struktura práce a její komparativní rozměr.

Podstatně bouřlivější bylo přijetí knihy Květoslava Chvatíka, která se postupem času stala emblematickou prací sporu o tzv. kulturní dědictví. Protichůdné recenzní ohlasy na Chvatíkovo dílo potvrdily, že v české literární vědě existují dva naprosto odlišné pohledy na avantgardu, z nichž vyplývají dva protikladné koncepty socialistické kultury.

Samotné téma knihy nevzbudilo polemickou pozornost, neboť literární kritik a historik Bedřich Václavěk byl chápán jako jeden ze zakladatelů marxistické literární vědy. Z dobového kontextu však vybočovala vstřícnost, s níž se Chvatík stavěl k levicové avantgardě jako celku, a to navíc se zřetelně aktualizacním záměrem. Podstata meziválečné avantgardy podle Chvatíka spočívala v „jednotě revoluce společenské a revoluce umělecké, duchovní“. Pro dogmatickou část kulturního spektra byla ovšem nepřijatelná představa, že by na modernistickou linii české kultury měla jakkoli navazovat současná socialistická literatura. Celou prací totiž prostupovaly autorovy sympatie k Václavkovu pojetí syntézy proletářské a avantgardní linie české meziválečné literatury, jež měla vyústit v socialistický realismus.

Prakticky všechny kritické ohlasy upozorňovaly na Chvatíkův aktualizační a obranný záměr. Reformistům tento úmysl vyhovoval a neméně pozitivně hodnotili důraz, s nímž se mladý estetik hlásil k dialektickému historismu, i skutečnost, že práci nezaměřil biograficky, ale problémově. Vedle jednoznačně či převážně pozitivních recenzí (Jiří Brabec, Jiří Opelík, Oleg Sus, Štefan Drug) se objevily početné hlasy polemické (Jiří Honzík, Milan Blahynka, Štěpán Vlašín, Václav Kubín). Nejvýraznějším Chvatíkovým oponentem se stal Vladimír Dostál, jehož stať *Záměna zrcadel* (Česká literatura 1963, č. 4) shrnovala většinu výtek. Podle Dostála Chvatík pouze zaměnil znaménka v hodnocení avantgardy a jeho práci označil za obdobně tezovitou jako Štollových Třicet let bojů za českou socialistickou poezii.

Obranný (a aktualizační) rozměr debat o Chvatíkově knize přesahovaly úvahy Olega Suse, který věnoval Václavkovi a poetistickým programům soustavnou pozornost. Ve stati *O syntetickou koncepci dějin české marxistické estetiky* (Česká literatura 1963, č. 3) nejdříve zhodnotil přijetí knihy u odborné veřejnosti a konstatoval existenci dvou principiálně odlišných náhledů. Hlavní pozornost věnoval problematizaci Chvatíkova užívání pojmu „syntéza“ – vytkl mu, že na tomto termínu sice staví celou práci, ale nepodrobil jej důkladnému rozboru.

Přelom roku 1963

Když v roce 1964 vyšel třetí svazek kritické ročenky *Pro a proti '63*, zahájil ji jeden ze sestavovatelů, literární historik Zdeněk Pešat, bilanční statí, v níž věnoval zvláštní pozornost několika akcím, které se během roku 1963 uskutečnily a signalizovaly zásadnější proměnu situace české literatury a kultury. Měl na mysli XII. sjezd KSČ, III. sjezd Svazu československých spisovatelů, konferenci o současné próze, liblickou konferenci o Franzi Kafkovi a návštěvy zahraničních intelektuálů, donedávna označovaných za exponenty revizionismu (Roger Garaudy, Ernst Fischer, Jean-Paul Sartre). Pešat zároveň upozornil na to, že šlo o události primárně neliterárního charakteru a že jejich uskutečnění umožnila především nová politická situace, jež odrážela zejména druhou vlnu kritiky stalinismu spojenou s XXII. sjezdem KSSS.

Smyslem podobných publikací bylo rekapitulovat kritickou publicistiku za uplynulý rok. Kromě ročenky *Pro a proti*, která vycházela v letech 1962–64, vyšly v letech 1964 a 1966 dva bilančně zaměřené sborníky *Cesty k dnešku*, které uspořádal Oleg Sus.

Děni roku 1963 předznamenala konference o současné próze, uspořádaná časopisy *Plamen* a *Slovenské pohľady*. Se zvláštním ohlasem se setkala

vystoupení Milana Kundery, který se věnoval Petrmichlovým Patnácti letům české literatury, jež chápal jako dílo nesoucí typické rysy „dogmatismu“. Vytkl příručce absenci zahraničního kontextu, ale především to, že se při hodnocení literatury prioritně zaměřuje na její vztah k zobrazované realitě. S výraznými příspěvky na konferenci dále vystoupili Karel Kosík, který přednesl základní teze svého pozdějšího eseje o díle Jaroslava Haška a Franze Kafky, a zejména Růžena Grebeníčková, jež se zaměřila na situaci soudobé prózy, kterou vykládala v širokém kontextu vývoje moderního románu. Ten podle ní směřoval k „maximálnímu zvěcnění a objektivaci“, což dokládala na příkladu francouzského nového románu.

Postupné obnovování mezinárodních kontaktů souviselo s jednáními XII. sjezdu KSČ, kde byly kritizovány politické procesy padesátých let a který částečně otevřel prostor poněkud svobodnější atmosféře. V podobném duchu pak probíhal i III. sjezd Svazu československých spisovatelů, na němž byla odmítnuta někdejší kampaň proti časopisu Květen a překvapivě pozitivně oceněna „myšlenková podnětnost“ zmíněné monografie Květoslava Chvatíka o Bedřichu Václavkovi.

Do role kritizovaného se naopak postupně dostával Ladislav Štoll. Prvním, kdo již krátce před spisovatelským zasedáním zproblematizoval Štollovy názory, byl Oleg Sus. V polemické stati *Královská lučavka dějin* (Host do domu 1963, č. 4) upozornil, že výsledky současného bádání o avantgardě (jmenovitě uvedl Chvatíkovu monografii) jsou v zásadním rozporu s výkladem obsaženým v publikaci *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, a vyzval vědeckou obec k diskusi nad touto částí Štollova díla.

Nejvýraznější odpovědí na Susovu výzvu byl článek Jiřího Brabce *Třináct let po Třiceti letech*, který vyšel krátce po sjezdu v Literárních novinách (1963, č. 24). Literární kritik a historik v něm principiálně zpochybnil Štollův výklad meziválečného písemnictví, když za autorův hlavní nedostatek označil ahistorismus a přizpůsobování faktů předem stanovené koncepci. Brabec vlastně za velkou část své generace veřejně vyslovil přesvědčení o Štollově nedostatečné vědecké kompetenci.

Reakce na polemickou stat' naznačily proměnu poměrů a nové rozložení mocenských pozic mezi dogmatiky a reformisty. Nedlouho po uveřejnění Brabcova článku se sešlo prezidium Československé akademie věd, které následně zaslalo Literárním novinám své vyjádření s příznačným názvem *O cestách k vědecké pravdě* (1963, č. 28), v němž Jiřímu Brabcovi vytklo, že kritiku svého nadřízeného (Štoll se nedlouho předtím stal ředitelem Ústavu pro českou literaturu ČSAV) nepřednesl nejdříve na svém pracovišti a že ji publikoval v svazovém tisku a ne v některém z vědeckých periodik vydávaných Akademií věd. Okamžitá reakce předsednictva Svazu československých spisovatelů ukázala rostoucí autonomii kultury. Svaz se za

svého člena jednoznačně postavil, ohradil se proti vnějším zásahům do literárního života a vyjádření prezidia ČSAV označil za pokus o zastrahování.

Přehodnocování literatury padesátých let

V roce 1963 se o slovo přihlásila také mladší generace, jejíž jménem vystoupil na III. sjezdu Svazu československých spisovatelů Jiří Gruša. Pro generační identitu autorů narozených kolem roku 1940 již nebyly určující debaty o realismu či potřeba hájit význam meziválečné moderny. K Františku Halasovi se přihlásili již názvem nově založeného časopisu *Tvář* a formulace o navázání na avantgardu zazněly i v redakčním úvodníku prvního čísla (*Tvář Tváře*). Autoři kolem *Tváře* rezervovaně vnímali celou literaturu předcházejícího desetiletí, včetně okruhu Května, který byl ještě nedávno kritizován dogmatiky.

Podstatně vyhocněji se kulturní dění předcházející dekády začalo reflektovat v průběhu roku 1964. Debatu otevřela stať jednoho z mladších básníků Vladimíra Medka *Verš pro Stalina. Malá marginálie k tradicím a edicím naší poezie* (Plamen 1964, č. 1). Autor se v ní věnoval projevům tzv. kultu osobnosti v poezii padesátých let a pozastavil se nad způsobem vydávání poezie S. K. Neumanna a Vítězslava Nezvala, jimž editoři retušovali zmínky o Stalinovi. Současně vyzval k rozlišování mezi skutečnou poezií, jež „pouze“ nese stopy doby (příkladem mu byla zejména Nezvalova tvorba z padesátých let), a „kultovním“ básněním, které Medek s odstupem vnímal jako pouhý sociologický dokument (tento případ demonstroval na tvorbě Pavla Kohouta). Na Medka navázal článkem *Verš pro kočku* Jiří Gruša, aspirující na roli mluvčího mladé generace (Literární noviny 1964, č. 7). Zarazil jej Medkův vstřícný postoj vůči poezii padesátých let, který u svého vrstevníka neočekával. V polemice s ním zpochybnil uměleckou hodnotu Nezvalovy a Bieblovy poválečné tvorby, jež podle něj byla obdobně problematická jako dílo Pavla Kohouta či Stanislava Neumanna.

Radikální tón Grušova článku vyvolal různé reakce, od jednoznačných odsudků (Václav Pekárek) a varování před „pravým“ sektářstvím (Zdeněk Mlynář) až po reflexi vlastních aktivit v padesátých letech (Josef Kainar, Jiří Honzík, Jiří Šotola). Mladší autoři se pak zamýšleli nad povahou vlastní generace (Antonín Brousek, Jiří Gruša).

Podobné problémy se souběžně vyjevovaly nad prozaickými žánry. Debatu akcelerovala stať Aleše Hamana *Dvě koncepce* (Literární noviny 1964, č. 9), v níž autor konfrontoval prózu padesátých let s prózou současnou. Jejich rozdíly navíc postavil jako problém generační; podle Hamana starší autoři vytvářeli umění společensky angažované, zatímco „mladí“ nyní jdou „po stopách autora Zbabělců“ ke „konkrétnímu člověku“.

Svou teorií o souvislosti tvaru umělecké prózy (zejména užití ich-formy) s autorovou „konceptí světa a člověka“ Haman dále rozvedl ve stati *Člověk a mýtus*, v níž srovnával romány Jana Otčenáška a Josefa Škvoreckého (Tvář 1964, č. 5–6).

Mladší autoři se polemicky vymezovali vůči reformně či antidogmaticky zaměřené části literatury padesátých let. Téma Května otevřela Marie Šolleová. V článku *Poznámky ke Květnu* (Tvář 1965, č. 1) označila za základní program veškerých skupinových snah „boj proti dogmatismu“, který podle ní prostupoval téměř všechny texty publikované na stránkách časopisu. Šolleová však kritizovala nedůslednost „květnácké“ kritiky dogmatismu, která podle ní nezpochybňovala tento způsob uvažování v jeho principu, ale pouze mírnila a kultivovala jeho projevy. Pozitivní výjimku pro ni představovaly stati Josefa Vohryzka a recenze *Kafkův Proces*, jejímiž autory byli Ivan Dubský a Mojmír Hrbek (č. 11, 1957/58). Z pozice literární kritiky se s novou tvorbou předních básníků Května vyrovnával Bohumil Doležal, který ve stati *Dva z Května* (Tvář 1965, č. 1), věnované básním Jiřího Šotoly a Karla Šiktance, viděl životnost jejich veršů jako záležitost úzce časovou a jejich podstatu spatřoval v „neschematickém schematicismu“.

V obecnější rovině analyzoval relikty uplynulého období v současné literatuře a literární kritice Jan Lopatka. V pojednání *Otázky kritiky a hra s pojmy* (Tvář 1964, č. 2) konstatoval, že ačkoli je období schematicismu obecně pokládáno za překonané, přetrvává v umění a v kritice nadále jeho základní noetický princip. Nová tvorba jej podle Lopatky pouze zakrývá proměnou výrazových prostředků a formálním ozvláštňením. Jako přetrvávající rys literární kritiky pak označil absolutizaci mimoestetických měřítek a převážně „námetové“ hodnocení umění.

Do kontextu reflexe pounorového literárního vývoje vstupovala rovněž stať Felixe Vodičky *Kategorie kontinuity* (Plamen 1965, č. 6), v níž autor interpretoval aktuální dění z pohledu a za pomoci pojmového aparátu literární historie. Pohyb literárního procesu chápal (s odkazem na Kosíkovu Dialektiku konkrétního) jako výsledek „vnitřního napětí složek v literární struktuře“. Diskontinuita pro něj neznamenala popření principu kontinuity, ale „pouze negaci dosavadní kontinuity“, byla „cestou nalezení nové kontinuity nebo obnovení přerušené kontinuity“. Podle Vodičky se po druhé světové válce objevily názory hledající nové cesty umění prostřednictvím „prosté negace“. Právě tato část kultury získala v průběhu roku 1948 do svých rukou mocenskou prostředky, jimiž se pokusila vtisknout literatuře jednotný ráz a potlačit veškeré tendence, jež se jejím představám nepřizpůsobily. Nenormálnost pounorového vývoje spatřoval především v závaznosti prosazovaných norem. První signál snah o obnovení přerušené kontinuity Vodička viděl v Kunderově stati O sporech dědických a přítomné

snahy nastupujících „mladých“ autorů se mu z této perspektivy jevily jako „hledání a formování nové literární kontinuity“.

ZMĚNA KONTEXTU

Nové filozofické inspirace a směřování ke strukturalismu

V polovině šedesátých let se do oficiálně prezentované kultury navracely i takové tendence (od surrealistických aktivit po spirituálně orientované umění), vůči nimž se doposud socialistická literatura stavěla rezervovaně či je přímo odmítala. Soudobé myšlení o literatuře se vyrovnávalo s metodologickými a filozofickým podněty přicházejícími ze zahraničí a navazovalo zejména na přerušenu domácí tradici. U dominantní části české intelektuální obce se prosadilo kritické pojetí marxismu, jež bylo v této době aktuální také na Západě. S marxistickým náhledem na svět, často ovlivněným filozofickým existencialismem, psychoanalýzou či strukturalismem, souvisely i převažující názory na charakter a smysl umění.

Patrně nejvýraznějším představitelem české marxistické filozofie byl KAREL KOSÍK. Jeho zájem se od druhé poloviny padesátých let přesouval od dějin myšlení (Česká radikální demokracie, 1958) k vlastní filozofické problematice a k otázkám metodologie vědy. Mezinárodní ohlas získala zvláště jeho práce *Dialektika konkrétního* (1963), která byla v dobovém kontextu vnímána jako výrazný pokus o marxistickou filozofii člověka. Kosík v návaznosti na tehdy populární kritiky masové společnosti odlišil svět odcizené každodennosti (pseudokonkrétna), který zakrývá skutečnou podstatu bytí (světa fenomenálního). Opravdový základ věcí, „destrukci pseudokonkrétnosti“, měly podle Kosíka odhalovat filozofie a umění. Velký důraz kladl na potřebu dialektického přístupu. Skutečnost byla v Kosíkově filozofii vnímána jako strukturovaný dialektický celek, jehož části mohou být racionálně uchopeny. Z důrazu na strukturovanost a nechaotičnost skutečnosti vyplývalo jednak to, že každý jev může být pochopen pouze v kontextu a v celku, následně pak i zaměření vědy na zkoumání procesů a vztahů.

S procesem „destrukce pseudokonkrétnosti“ (označovaným rovněž jako proces „polidšťování člověka“ ve smyslu uvědomění a realizace sebe sama) bezprostředně souvisely Kosíkovy názory na smysl moderního umění. Pokud má podle něj člověk nahlédnout odcizenost každodenní skutečnosti, musí na

ní provést „násilí“. A právě toto „násilí“ označil za jeden z hlavních principů moderního umění. To předvádí svět v metaforách a podobenstvích tak, aby byli lidé vytrženi ze své každodennosti, aby „uviděli svou vlastní tvář“. Ve svých úvahách o „metafyzice kultury“ si Kosík položil zásadní otázku, „jak a proč dílo přežívá poměry, z nichž vzniklo“. V odpovědi na ni pak polemizoval jednak s úzce sociologizujícím pojetím díla jako „svědectví doby“, jednak s možností, že by „život díla byl pochopitelný jen z díla samotného“. Dílo podle Kosíka žije „totalizací, tj. ožívováním“, a proto je nutné zkoumat jeho život v konkretizacích, tedy ve „vzájemné interakci díla a lidstva“.

Kosíkova ontologie umění vyvolala reakci ze dvou stran. Z pozic fenomenologie se k ní opakovaně vyslovil Ladislav Hejdánek, který ve stati *Umění a život v autentičnosti* (Tvář 1965, č. 9) na Kosíkovu otázku po „životě díla“ namítl, zda nespočívá spíše ve „struktuře“, kterou „nelze ztotožnit s 'fyzickou' podobou díla“, zda to není „zakotvenost v pravdě, která propůjčuje uměleckému (nebo filozofickému) dílu onu funkci, jíž se stává konstitutivním prvkem existence lidstva“. Na Kosíkovy úvahy reagoval také Milan Jankovič ve své práci *Dílo jako dění smyslu* (Orientace 1967, č. 6), kde vyzdvihl znakovou povahu uměleckého artefaktu, který jako „estetický objekt“ umožňuje další život díla v čtenářských konkretizacích.

Marxismus šedesátých let se soustavně věnoval problémům filozofické antropologie. V této oblasti nacházel četné společné problémy s existenciální filozofií, která ostatně v osobě J.-P. Sartra dospěla k podstatnému sblížení s marxismem (*Critique de la raison dialectique*, Paris 1960, překlad části práce in *Marxismus a existencialismus*, 1966). Sartre chápal marxismus jako nepřekročitelnou „filozofii naší doby“, avšak odmítal jeho přílišný determinismus. Naopak z marxistických pozic směřovala k existencialismu kniha Rogera Garaudyho *Perspektivy člověka*, která byla rovněž nedlouho po svém francouzském vydání přeložena do češtiny (1965).

Česká kultura proměny v Sartrově filozofii reflektovala (několikrát o nich referoval například Oleg Sus) a celkově se snažila s jeho podněty vyrovnávat. Vliv existencialismu byl patrný například u IVANA SVITÁKA, který patřil již v padesátých letech k výrazným oponentům dogmatického marxismu a podobně jako Karel Kosík se pokoušel o filozofické interpretace uměleckých děl (např. referát *Kafka – filozof* přednesený v roce 1963 na konferenci v Liblicích). Sviták zdůrazňoval, že existencialismus a marxismus představují dva odlišné filozofické modely, které však nejsou ve vzájemném protikladu, nýbrž odrážejí odlišné aspekty lidského bytí. Přesto jejich vzájemný vztah nevnímal jako rovnocenný; ačkoli prý marxismus nemá proč odmítat existencialismus jako umělecký směr, hodnotil výše přínos avantgardního surrealismu, jenž podle jeho mínění vyrostl z Marxova dialektického pojetí člověka.

Vzájemná sounáležitost marxismu s meziválečnou avantgardou byla v šedesátých letech pocíťována mimořádně intenzivně. Výraznou osobností reprezentující tuto spřízněnost byl zejména filozof ROBERT KALIVODA. Také v jeho pojetí byl marxismus především kritickou teorií, umožňující přistupovat k problémům dialekticky a historicky. Avantgardu Kalivoda chápal v kontextu libertinských tradic jako hnutí směřující k úplnému osvobození člověka. Z dalších filozofů a estetiků této orientace se výrazně profilovali Josef Zumr, který se zaměřoval na vývoj českého filozofického a estetického myšlení, a také KVĚTOSLAV CHVATÍK. Ten se soustavně věnoval strukturalistické estetice, již vykládal v souvislostech avantgardního umění (*Strukturalismus a avantgarda*, 1970; *Smysl moderního umění*, 1965), a byl též editorem zásadního souboru Jana Mukařovského *Studie z estetiky* (1966). V jeho rámci vyšly i do té chvíle nepublikované studie ze čtyřicátých let, které byly zvláště důležité pro mladší generaci strukturalistů.

Právě prostřednictvím strukturalisticky orientované estetiky a literární vědy se v druhé polovině a na konci šedesátých let v českém prostředí reflektovaly podněty francouzského strukturalismu. Velkého ohlasu dosáhly zejména knihy Clauda Lévi-Strausse (*Smutné tropy*, 1966; *Myšlení přírodních národů*, 1971), s českým literárněvědným strukturalismem byly konfrontovány práce Rolanda Barthesa a na samém sklonku dekády byly přeloženy i stati italského sémiotika Umberta Eca a první programové úvahy postmodernismu (L. A. Fiedler).

V průběhu šedesátých let se paralelně s prohlubující autonomií kultury postupně uvolňoval prostor pro nemarxistickou filozofii a z ní plynoucí náhledy na uměleckou problematiku. Druhá výrazná linie směřovala k filozofujícím výkladům umění a rozvíjela zejména podněty Heideggerovy fundamentální ontologie. Na rozdíl od analyticky zaměřeného strukturalismu byl tento přístup k umění založen ontologicky; akcentoval především obecné problémy podstaty umění, tj. otázky jeho smyslu, pravdivosti a mravní platnosti. Téměř programové (a vzhledem k dominanci strukturalistické tradice i polemické) vyznění mělo uveřejnění stati Martina Heideggera Hölderlin a podstata básnictví, která vyšla v časopise *Tvář* v prvním čísle v roce 1965.

Nejvýraznější fenomenologicky orientovanou osobností české filozofie byl Jan Patočka, překladatel Hegelovy *Fenomenologie ducha* (1960) a dvojdílné *Estetiky* (1966), kterou doprovodil svým výkladem. Kromě vlastních filozofických prací a pojednání z dějin filozofie se soustavně věnoval dílu Jana Amose Komenského a časopisecky publikoval filozofické interpretace děl Josefa Čapka, Ladislava Klímy, Ivana Vyskočila i dalších autorů.

Obecný výklad o podstatě uměleckého díla podal Patočka, vycházející z Hegelovy estetiky, zejména ve stati *Umění a čas* (*Orientace* 1966, č. 5).

Základní rozdíl mezi „tradičním“ a „moderním“ umění spatřoval v tom, že 20. století chápe umělecké dílo právě jako „dílo umění“, tedy předmět, v němž intence umělce i diváka dosahuje svého posledního cíle. V úvahách o smyslu umění v moderní době Patočka vyšel z kritiky průmyslové společnosti, v níž se „odpoutaná výroba“ stává „uvězněním člověka“. Ze současného stavu, chápaného jako „krize naší racionální nadcivilizace“, mu následně vyplynul i humanisticky pojatý smysl umění: protože umění obsahuje svůj smysl v sobě, nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe, je „důkazem naší duchovní svobody“.

Heideggerova a Patočkova filozofie měla mimořádný ohlas především v okruhu časopisu *Tvář*. Filozofická východiska skupiny formulovali zejména Ladislav Hejdánek a Jiří Němec. Z kontextu Heideggerovy filozofie vycházela představa umění jako autentické výpovědi o lidské existenci, podávající svědectví o „pobytu“, o vyrovnávání se s lidskou konečností. Proto také kritika v *Tváři* opakovaně vystupovala proti literatuře chápané jako pouhá nezávazná formální hra slov a významů.

Diferenciace myšlení o literatuře

S naznačenými filozofickými rámci korespondovala základní diferenciace soudobé literární kritiky, jak se ustavila v průběhu šedesátých let. Hlavní proud literatury a myšlení o ní většinou světonázorově vycházel z kritického pojetí marxismu a nacházel četné inspirace v existencialismu. Metodologicky bylo pro tuto část literární kritiky příznačné využití podnětů literárněvědného strukturalismu.

Důsledkem objektivizujícího a primárně noetického zaměření této metodologie bylo zvědčtění a analytické zaměření většiny kritických textů, jež často směřovaly k interpretaci. Názorným příkladem takového typu analýz byla popularizačně zaměřená kniha *Jak číst poezii* (1963), jež, podobně jako soubor statí o současné próze *Příběhy pod mikroskopem* (1966), vznikla v prostředí Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Miroslav Červenka, autor teoreticky laděného pojednání o moderním básnictví, v něm výstižně konstatoval, že noetickým východiskem autorů „úvodu do četby poezie“ je předpoklad možnosti racionálního poznání uměleckého díla.

I tato dominantní, generačně spřízněná část literární kritiky však byla vnitřně diferencovaná. U většiny autorů se setkávalo zaměření na literární kritiku se zájmem literárněhistorickým a teoretickým, případně obecně estetickým (např. Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Václav Karfík, Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Zdeněk Pešat, Milan Suchomel, Oleg Sus). Někteří své texty orientovali spíše k otázkám formálním, u jiných přetrvával zájem o

společenské aspekty tvorby. Platformou tohoto proudu se postupem času staly Literární noviny, které se profilyvaly výrazně reformně. S touto skutečností souvisel další společný rys této části kritického spektra, jímž byl odpor k dogmatismu. Blízko k tomuto okruhu měli i někteří představitelé mladší generace, kteří začínali publikovat nejdříve v *Plamenu* (Dobrava Moldanová, Dušan Karpatský, Vojtěch Steklač), poté v prvním ročníku *Tváře* a po jejím vyhranění a následném zrušení zejména v *Sešitech* pro mladou literaturu, případně v *Literárních novinách*. Mezi nimi zvláště vynikl Antonín Brousek, jenž s výrazným kritickým gestem hodnotil zejména básnickou tvorbu svých generačních vrstevníků, a také Karel Milota, který se zaměřoval především na soudobý básnický experiment.

Dominantní část literární kritiky nahlížela vývoj a proměny poválečné socialistické literatury v její kontinuitě, tedy v návaznosti na její charakter v padesátých letech. Příznačné pro většinu autorů bylo porozumění pro otázky a problémy, které stály v centru zájmu hlavního proudu tehdejšího písemnictví. V souladu se základním směřováním literatury v tomto období kritikové vykládali, komentovali a také prosazovali postupný odklon beletrie od přímočaře ideologického konceptu umění. Počátkem šedesátých let pokládala většina z nich za přelomové události zejména vydání tří prozaických prací: *Časové tísně* Jiřího Frieda (1961), *Zdi Jaroslava Putíka* (1962) a *Hodiny ticha* Ivana Klímy (1963). Na těchto textech kritika oceňovala, že zachycují, jak napsal Jiří Opelík o Klímově románu, „přechod od víry k poznání“, tedy přechod od idealizovaného zobrazování socialistické přítomnosti k pokusům o její analýzu a kritické hodnocení (*Poznáním k svobodě*, Kulturní tvorba 1963, č. 30).

Již v roce 1963 se objevilo několik bilančních statí, které vykládaly aktuální stav beletrie jako konec „socialistického obrození“, po kterém přichází období, v němž literatura směřuje k analýze současné „krizové“ situace člověka. V reflexi pojmu krize se většina kritiků vracela k starší stati Jana Grossmana, jejíž přetrvávající aktuálnost naznačilo i znovuotištění v *Hostu do domu* (*O krizi v literatuře*, 1964, č. 4). S chápáním soudobého stavu literatury jako přechodné etapy souviselo zaměření kritiky na její vývojové proměny a na hledání dalších možností.

Jako situaci „potlačené krize“ (s explicitním odkazem na Grossmanovo vymezení) vykládal literaturu šedesátých let MILAN SUCHOMEL. Tento kritik a jeden z nejsoustavnějších recenzentů české prózy vyjádřil své představy zejména v několika přehledových statích, jež byly publikovány v průběhu dekády a na jejím sklonku měly vyjít v knižním souboru *Literatura z času krize* (vydáno až 1992). Základní pohyb románového žánru v nich Suchomel představil jako cestu od předčasných a falešných syntéz, příznačných pro padesátá léta, k pokusům o zachycení „krize“, které podle něj reprezentovaly

vrcholná díla české literatury šedesátých let (zejména Kunderův *Žert*, Putíkova *Smrtná neděle* a Vaculíkova *Sekyra*).

Až s programovým vyzněním vykládal proměny soudobých narativních žánrů JIŘÍ OPELÍK. V článku bilancujícím stav české prózy za rok 1962 (*Poklus namísto čili o stavu soudobé prózy*, Almanach klubu čtenářů 1962, 1963) konstatoval absenci románu a za její hlavní rysy označil snahu zachytit současnou látku, empirismus, analytičnost a stoupající žánrovou rozrůzněnost. Jako perspektivní prvek viděl směřování k intelektualizaci. Podle Opelíka převládaly v próze padesátých let dějové složky, ale v změněné situaci musela socialistická literatura, pokud hodlala naplnit svůj „zlidšťující“ cíl, posunout těžiště na pomezí beletrie a publicistiky a následně beletrie a filozofie, tedy směrem k reportážnosti, respektive úvahovosti. První krok podle něj dostal literaturu do kontaktu se skutečnou realitou, nikoliv jejím idealizovaným obrazem, s druhým pak nastala vyšší fáze, tedy kritická reflexe situace soudobého člověka. Problému intelektualizace prózy se Opelík věnoval i v širších souvislostech jiných druhů umění, zejména filmu a televize, které podle něj z velké části přejaly zábavnou roli beletrie, což následně umožnilo zásadní strukturní proměnu prózy (*V próze se nebydlí*, Literární noviny 1966, č. 20). V roce 1969 vyšel pod názvem *Nenáviděné řemeslo* autorský výbor z Opelíkových kritických textů. Vystupuje v něm jako vstřícný a s autorem komunikující interpret, pro něhož je příznačná vysoká stylistická úroveň, silné kritické gesto a schopnost abstraktního pojmenování.

Výrazným interpretem soudobé poezie a prózy byl ZDENĚK KOŽMÍN, jehož literárněvědný zájem o problematiku stylu, vycházející se strukturalistické tradice (*Umění stylu*, 1967; *Styl Vančurovy prózy*, 1968) se promítal i do kritické reflexe nové literatury. Ze stylové analýzy vycházely jak Kožmínovy úvahy o obecnějších tendencích soudobé prózy (např. *Jazyk a komično*, Plamen 1964, č. 6), tak i jeho interpretační pokusy. Rozbor stylové výstavby u něj nezůstával v rovině popisu, ale fungoval jako argument při výkladu o charakteru a celkovém smyslu konkrétního díla. V jeho kritických textech v průběhu šedesátých let postupně sílil moment filozofické reflexe, spojený s obecnějším tázáním po smyslu lidské existence, jak si jej kladl nad texty významných autorů (zejména nad Holanovou či Skácelovou poezií nebo nad prózami Milana Kundery, Ladislava Fukse, Ludvíka Vaculíka a jiných).

Odlišně zaměřeným představitelem hlavního proudu literární kritiky šedesátých let byl MILAN JUNGSMANN (autorský průřez jeho recenzentskou činností představuje kniha *Obléhání Tróje*, 1969). Proměna jeho textů v podstatě refletovala vývoj, jímž v průběhu padesátých a šedesátých let prošly Literární noviny. U Jungsmanna přetrvávalo zaměření na společenské aspekty literatury, na její souvztažnost se soudobým děním. Význam, který

přičítal vlivu literatury na čtenáře, prostupoval velkou částí jeho textů. V průběhu dekády však slábl akcent na přímočarou didaktičnost: literatura měla v Jungmannově pojetí sice nadále vychovávat, ale spíše kladením naléhavých otázek a pojmenováním negativních jevů socialistické přítomnosti.

Koncizní seskupení uvnitř hlavního proudu myšlení o literatuře představovala revue *Orientace*. Její autorský okruh, který odkazoval k zaniklému *Květnu*, soustavně rozvíjel podněty meziválečné moderny. Tato tendence měla dvě navzájem si blízké polohy, jež se v četných bodech prolínaly (strukturalismus a zájem o avantgardu, resp. „živý“ surrealismus).

Na teoretických principech strukturalismu stál MIROSLAV ČERVENKA, který nadále vystupoval jako generační teoretik a opakovaně polemizoval jednak s mladšími kritiky z okruhu *Tváře* (především s Bohumilem Doležalem) a jednak s dogmaticky orientovanými oponenty literárněvědného strukturalismu. V programových statích *Zdroje tvořivosti* (*Orientace* 1966, č. 1) a *Druhé čtení* (*Host do domu* 1965, č. 6) Červenka reflektoval názorový vývoj svůj i svých vrstevníků, když zvláštní pozornost věnoval problematice vztahu individua a společnosti, k němuž se svého času vztahoval „květnácký“ pojem „syntéza“. Dřívější pokusy o překlenutí rozporu označil za pouhé proklamace a nově nacházel východisko v představě specializace a osobní odpovědnosti za vlastní jednání: „nacházíme tragické sebepotvrzení v rozvoji těch omezených kontextů, které jsou nám dostupné a námi kontrolovatelné.“ Jako kritik soustředěně sledoval zejména poezii svých generačních druhů (Karel Šiktanc, Jiří Šotola) a hlouběji se zajímal též o soudobý básnický experiment (např. *K sémantice tzv. konkrétní poezie*, *Orientace* 1966, č. 5), jež ovlivňoval i jeho vlastní básnickou tvorbu.

Výslovně se ke strukturalismu jako metodologickému východisku literární kritiky hlásil VLADIMÍR KARFÍK, který vedl kritickou rubriku *Literárních novin* a současně patřil mezi nejsoustavnější recenzenty *Orientace*. Karfík interpretoval, obvykle s přihlédnutím k vývoji české moderní poezie, zejména poválečnou lyriku. Jako její příznačný rys vyzdvihoval tendenci k objektivaci, tedy básnickému zobecnění subjektivního prožitku, jež je podle něj cestou k „přesnému vyjádření lidské existence“ (*Hledání hodnot*, *Literární noviny* 1967, č. 25).

Mezi čelné kritiky prostupujících se autorských okruhů *Orientace* a *Literárních novin* patřil též JIŘÍ BRABEC, jehož literárněhistorický zájem se postupně přesouval od problémů počátků české moderní literatury k soustavnému mapování meziválečného surrealismu. Rovněž v jeho textech byla situace současné literatury (a společnosti) viděna jako „latentně krizová“. To, že se přítomná kultura vracela k meziválečné moderně a právě u ní hledala inspiraci, chápal jako znak přetrvávající aktuálnosti problémů, jež tematizovala. Tomuto přesvědčení odpovídala Brabcova práce

literárněhistorická a editorská. Věnoval se osobnosti Závaše Kalandry, vydával i komentoval dílo Kurta Konrada a zejména spolupracoval na vydání díla Karla Teiga. Jako kritik se nejsoustavněji věnoval představitelům starší generace, Vladimíru Holanovi, Františku Hrubínovi a Jaroslavu Seifertovi, nad jehož dílem již v roce 1957 vyslovil obavy z ustrnutí a současně naznačil možnosti, jimiž by se mohla v budoucnu básnickova poezie dále vyvíjet. O jeho citu pro autorskou poetiku svědčí fakt, že právě směrem, který naznačil, se Seifertova další tvorba vydala.

V průběhu šedesátých let došlo k ústupu od přímočaře ideologického chápání umění a odmítání schematismu a kultu osobnosti se stalo běžnou součástí slovníku prakticky veškeré literární publicistiky. I přesto však většina kulturního spektra vnímala vztah k těmto problémům jako základní diferenci mezi dogmatiky a liberály. Vzorem dogmatika zůstal po celá šedesátá léta Ladislav Štoll. Jeho vliv však slábl a v Ústavu pro českou literaturu ČSAV byl v jednoznačné opozici vůči zřetelně dominujícím strukturalisticky orientovaným literárním vědcům. Jejich spor se definitivně vyhroutil v letech 1966 a 1967 po vydání Štollovy knihy *O tvar a strukturu v slovesném umění*, jež hrála v dobové publicistice roli emblému dogmatického uvažování. Štoll ve své práci podrobil strukturalismus a jeho představitele (zejména Romana Jakobsona) povýtce ideologické kritice. Následné reakce, v nichž převážilo odmítnutí autorových závěrů (Oleg Sus, Felix Vodička, Milan Schulz), doložily, že se dogmatismus dostal v druhé půlce dekády do defenzivy, byť se někteří recenzenti jednoznačnému soudu vyhnuli poukazem na diskusní povahu knihy (Miroslav Klivar, Štěpán Vlašín). Pouze několik hlasů, publikovaných v měsíčníku ÚV KSČ Nová mysl, se za Štollův výklad postavilo (Jaroslav Kladiva, F. J. Kolár).

Jako časopisecký orgán marxistické části kritického spektra byl vnímán měsíčník *Impuls*, v jehož čele stál František Buriánek a kde své texty publikovali zejména Milan Blahynka, Vladimír Dostál, Hana Hrzalová, Miloš Pohorský, Vítězslav Rzounek, Miloš Vacík, Štěpán Vlašín a další. I jejich texty však odrážely kulturní vzorce šedesátých let; objevovalo se v nich rezervované hodnocení stalinské etapy českého umění a zejména vstřícný postoj k meziválečné avantgardě. Současně však u většiny z nich přetrvával důraz, který kladli na společenskou funkci umění a socialistický světonázor tvůrčího subjektu, jak to vyjádřil například František Buriánek v roce 1966 v úvodníku prvního čísla *Impulsu* (*S programem, nebo bez programu?*).

Charakteristickým znakem této části literární kritiky byl v druhé polovině šedesátých let eklekticismus. Kritikové se totiž snažili skloubit dominující rysy soudobé literatury s akcentem na společenský rozměr umění, jehož hlavní smysl byl chápán jako spoluúčast na „pozemském a humanistickém formování světa“ (Miloš Vacík ve stati o mladé poezii, zveřejněné na

stránkách čtvrtého čísla *Impulsu* v roce 1966). Přestože vnímali v souladu s dobovou atmosférou jako aktuální problematiku odcizení a relativně vstřícně přijímali tvorbu obecně uznávaných autorů (Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Milana Kundery apod.), objevovalo se u nich často i varování před nebezpečím naturalismu, který podle nich tehdejší literatuře hrozil.

Eklektičnost, s níž byly směřovány existencialismus, teorie odcizení, kritika kultu osobnosti a pojetí literatury jako spolutvůrkyně lepších zítřků, se zřetelně projevila v knize JIŘÍHO HÁJKA *Lidská situace* (1966). Kritik se v ní současně odvolával na autory radikálně odlišné, a když se například v souladu s dobovým obdivem věnoval dílu Kafkovu, zakončil výklad naprosto přímočarou aktualizací: „Kafka však vyjadřuje v něčem i nás. Kafka soudí všechno, co je v přímém rozporu s humanistickým historickým posláním socialismu, co do našeho zřízení vnesly stalinské deformace, co z jejich důsledků mezi námi i v nás přežívá.“ Literatura v tomto pojetí tedy již nemusela být nutně optimistická a budovatelská, měla však být „literaturou lidské odpovědnosti“. Hájkova pozice v soudobém kulturním spektru byla specifická. Okruh reformistů jej jako osobnost nerespektoval a jeho kritickou i vědeckou práci přijímal s despektem, mimo jiné mu bylo také vytýkáno, že se po zastavení *Května* a *Nového života* stal šéfredaktorem *Plamene*, který oba časopisy nahradil. Na druhé straně však nelze popřít, že jako šéfredaktor měsíčníku *Plamen* poskytl prostor nastupující generaci tvůrců a snažil se vystupovat jako liberál.

Skupina literárních kritiků a historiků kolem *Impulsu* začala nově reflektovat také avantgardu a její ohlasy. Na rozdíl od dřívějšího kritického postoje reprezentovaného Štollovými názory se prosazovalo její pozitivnější hodnocení. Příkladem může být způsob, jímž MILAN BLAHYNKA hovořil o tvorbě Jiřího Suchého: postavil ji do protikladu k osudovosti, nejistotě a analytické skepsi, která podle něj převažovala v tehdejší literatuře. Suchého „pozitivní“ přístup k životu rozvíjel podle Blahynkova názoru „pozemskou“ linii avantgardy, kterou symbolizovali Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl i Osvobozené divadlo a již se spolutvůrce výslovně dovolával (*Impuls* 1966, č. 1).

Ačkoliv byla v dobovém kulturním spektru nejviditelnější polarita mezi reformní a dogmatickou částí, existovala v něm ještě podstatnější diference. Vůči oběma liniím se polemicky vymezovala část mladší generace, jež publikovala v časopise *Tvář*. Polemičnost, s níž *Tvář* přijímala většinovou část kultury šedesátých let, měla různé důvody a projevy. Vedle generačního rozměru odrážela především rozdílná filozofická východiska. Několik polemik Bohumila Doležala s Miroslavem Červenkou ukazovalo, že dochází ke konfrontaci Heideggerem inspirovaného etického a existenciálního chápání umění s přístupem strukturalistické sémiotiky.

Odlišnost se vyjevovala i v poměru k literární tradici. Erbovními autory okruhu Tváře byli zejména Jakub Deml, Ladislav Klíma či Jan Hanč, značně rezervovaně zde byla reflektována prvorepubliková avantgarda. Jednoznačně tuto skutečnost vyjádřil například Bohumil Doležal ve stati *Avantgardismus jako ideologie* (in *Podoby II*, 1969). Vyjádřil v ní skepsi vůči programovým manifestům, jimž se podle něj „skutečné umění“, už svou podstatou směřující k jedinečnosti, musí vymykat. Z této perspektivy, jejímž jádrem bylo přesvědčení o falešnosti avantgardních představ pokroku, Doležal velice kriticky komentoval i Halasovu poezii, v níž viděl příklad „literátství“, které pro něj bylo předobrazem směřování „reformistů stalinismu“. Na jeho stat *František Halas – mýtus a skutečnost* (Tvář 1969, č. 4) polemicky odpověděl Zdeněk Pešat, který zdůraznil, že Halasova poezie je Doležalovi pouze záminkou k výpadu proti jeho současným protivníkům a že k ní kritik nepřistupuje jako k umění, nýbrž z ideologických pozic.

Postupnou proměnu, jíž procházela česká literatura v šedesátých letech, chápala skupina kolem Tváře jako překonávání zjevného schematismu schematismem „kamuflovaným“. Právě tento rys představoval jedno z témat, které soustavně sledoval patrně nejvýraznější kritik skupiny JAN LOPATKA. Opakovaně kritizoval knihy, v nichž spatřoval pouhé beletristicky zpracované („ozvláštněné“) problémy, jimiž žila a o nichž diskutovala tehdejší společnost. Považoval je za předcházení čtenářskému očekávání a podbízění se vkusu většinového konzumenta. Z tohoto úhlu pohledu se stavěl značně kriticky k dílům, jež byla naprostou většinou kritiky vnímána jako nejvýraznější počiny tehdejší prózy (Sekyra Ludvíka Vaculíka, Žert Milana Kundery či prózy Vladimíra Párala). Tuto produkci označoval jako „literaturu speciálních funkcí“, jejímž rysem je „vypadat jako literatura s funkcí svědčit o době a prostředí“ (Slovenské pohľady 1968, č. 2; česky in *Předpoklady tvorby*, smz. 1978; 1991).

Jan Lopatka také opakovaně tematizoval otázky smyslu literární kritiky. Chápal ji jako „mluvčího společnosti prostřednictvím umění a mluvčího umění vzhledem k reálnému autentickému lidskému životu“ a důraz kladl na její komunikativní funkci (např. *O kritice pokorné*, Tvář 1964, č. 8). Kritikův pohled Lopatka odlišil od běžné četby, která je podle něj ovlivněna zejména společenskou aktuálností námětu. Společenskou roli kritiky viděl v tom, že musí přesvědčivě „určit, že nějaký jev nebo skupina jevů je právě uměleckým dílem a ne čímkoli jiným, že slouží životu jako umění a že tedy jen nesupluje tam, kde je na místě jev jiný“ (Otázky kritiky a hra s pojmy, Tvář 1964, č. 2).

Klíčovým pojmem, spojovaným až stereotypně s okruhem Tváře, byla „autenticita“. Pojem odkazoval k Heideggerovu pojetí existence, jež je autentická tehdy, uvědomí-li si vlastní konečnost a s ohledem na ni rozvrhuje své možnosti. Velice široké, v některých případech až schematické bylo chápání autenticity u VÁCLAVA HAVLA, který se postupně stával jedním

z čelných mluvčí skupiny. Autenticita u něj figurovala jako jedno z nejvyšších hodnotových kritérií, přičemž nevnímal jako podstatné, zda jde o spontánní zachycení subjektivního prožitku, či o výsledek umělé stylizace. Šlo mu o míru, „v jaké je autor v tom, co dělá [...] skutečně plně a beze zbytku sám sebou“, míru, „v jaké je sám sobě [...] prostředkem k poznání člověka a světa“ (Orientace 1966, č. 1). S odkazem na „zprostředkovanost“ a „neautentičnost“ vyjadřoval Havel opakovaně despekt nad tvorbou Jiřího Šotoly, který pro něj představoval symbol bývalé skupiny Května a hlavního proudu literatury šedesátých let (*O umění /tak vůbec/,* Plamen 1965, č. 7).

K okruhu Tváře měli blízko i dva kritikové starší generace. Vyhraněná polemičnost sblížovala se skupinou literární historičku a teoretičku Růženu Grebeníčkovou, která se věnovala zejména dílu Jiřího Weila, a dále PŘEMYSLA BLAŽÍČKA, jenž sdílel obdobnou averzi k zvnějšku implantovanému, jednoznačně postižitelnému smyslu literárního díla jako Jan Lopatka. Blažíček odmítal ilustrativnost literatury a varoval před trvajícím přeceňováním její aktuální společenské role na úkor uměleckých hodnot. Jeho názory vycházely z fenomenologických výkladů umění, jež v teoretické rovině vyložil ve studii *Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty* (Česká literatura 1969, č. 6). Dílo, v němž převažují jiné než estetické funkce, nepovažoval za umění. Tvůrce skutečného uměleckého díla musí podle Blažíčka vytvořit „svébytný svět“, jehož smysl má být otevřený. Kritikova distance od reformního proudu se ukázala v článku *Mýtus Svazu spisovatelů*, v němž jako jeden z mála otevřeně pojmenoval skutečnost, že vedení Svazu československých spisovatelů, v roce 1968 oslavované, se snaží reformovat systém, na jehož utváření se samo významnou měrou spolupodílelo. Článek odmítly publikovat nejen Literární noviny, vůči nimž byl polemicky zaměřen, ale dokonce i redakce časopisu Tvář, jejíž opozice vůči vedení Svazu byla obecně známá. Stať nakonec vyšla na stránkách časopisu Student (s tit. *Svazy a mýty*, 1968, č. 29).

Vedle autorů věnujících se soustavně literární kritice formulovali své představy o slovesném umění i sami tvůrci, a to zejména ti, kteří kontinuálně rozvíjeli surrealistickou tradici. Klíčovou osobností celého poválečného surrealismu byl Vratislav Effenberger, jenž už od padesátých let v podstatě přejal vůdčí roli Karla Teiga. Výklad proměn moderního umění podal v knize *Realita a poezie* (1969), v níž se věnoval i českým poválečným surrealistům. Ti podle něj směřovali do „temnot absurdního humoru“, což mělo v padesátých letech kritickou funkci. Zásadním způsobem se podílel i na přípravě sborníku *Surrealistické východisko 1938–1968* (1969), který uspořádal spolu se Stanislavem Dvorským a Petrem Králem a jenž reprezentativně představil zejména poválečné skupinové aktivity. Effenberger průběžně sledoval světový umělecký kontext a skepticky se stavěl k pop-artu, který podobně jako básnický experiment chápal jako pouhé

opakování dadaistických experimentů. Se zvláštním důrazem vyzdvihoval spolu s ostatními surrealisty význam psychoanalýzy pro uměleckou tvorbu.

V roce 1967 uveřejnili surrealisté ve třetím čísle *Orientace* jeden ze svých programových textů *Poznámky k dialektice tvorby* (autory byli Vratislav Effenberger, Stanislav Dvorský a Petr Král), jímž chtěli vyprovokovat diskusi nad charakterem současného umění. V něm viděli pouze dvě výrazné tendence, které postavili do vyhocené opozice: existencialisticky orientovanou tvorbu a surrealismus. Ten chápali jako „mnohotvárnější, inspirativnější a dynamičtější základnu“ pro soudobé umění. Rezervovaná, až lhostejná reakce na pokus vyvolat širší debatu ukazovala, že v této „ortodoxní“ podobě nejsou surrealistické programy pro většinu kulturního spektra aktuální.

Hledáním nových uměleckých forem mělo k surrealismu blízko experimentální umění, jež samo sebe vnímalo jako novou uměleckou avantgardu. Na rozdíl od surrealistického důrazu na iracionalitu se teorie experimentální tvorby hlásily k racionalisticky založené estetice, jež měla být v souladu s postupujícím rozvojem technologií. Klíčovými osobnostmi, kolem nichž se v českém prostředí odehrávala většina aktivit experimentálního umění, byli JOSEF HIRŠAL a BOHUMILA GRÖGEROVÁ (→ s. 193, kap. *Próza*). Oba prakticky po celá šedesátá léta udržovali intenzivní kontakty s obdobně orientovanými zahraničními autory, překládali poezii i teoretická pojednání a z experimentálních postupů vycházela i jejich vlastní tvorba. Do českého prostředí také uvedli Teorii textů německého estetika a teoretika Maxe Benseho (1962; česky 1967) a uspořádali antologii programových manifestů a jiných textů věnovaných experimentálnímu umění (*Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, 1967).

Benseho estetika, jež stavěla svou exaktnost do kontrastu s dosavadním údajně spekulativním zaměřením oboru, představovala krajní pól soudobého směřování humanitních věd k scientismu. Literaturu, text vnímal Bense jako estetickou informaci, která je vytvářena z konečné množiny znaků jazykového sémiotického systému a již lze exaktně (statisticky) popsat. Pro umělecký experiment byla inspirativní zejména Benseho klasifikace textů z hlediska jejich vytváření a jeho rozlišení mezi poezií přirozenou a umělou. Právě tuto část v podstatě reprodukoval v jednom z informačně zaměřených textů Josef Hiršal (*O poezii přirozené a umělé*, Impuls 1966, č. 6), který v návaznosti na Benseho teorie rozlišil tradiční a „neklasické“ umění, kde je charakter tvorby určen materiálem a jeho strukturou, „jejich předvedením, jejich odhalením, jejich kombinatorikou“. V umělé poezii podle Hiršala (respektive Benseho) nemá být přítomen žádný lyrický subjekt ani fiktivní epický svět. „Realizace“ probíhá pouhým výběrem materiálu, který může vybírat stroj či člověk. Podle Hiršala se umělá poezie vzpírá tradiční interpretaci, protože užívá slov jako jazykového materiálu a stranou zůstává

jejich sémantický obsah. Toto manifestační odlišení „tradiční“ a „umělé“ poezie, jakož i tezi o absenci lyrického subjektu v „konkrétní poezii“ zrelativizoval Miroslav Červenka. V stati *K sémantice tzv. konkrétní poezie* (Orientace 1966, č. 5) zásadně zproblematizoval její údajnou asémantičnost, jež byla jedním ze základních kamenů Benseho teorií.

Co je kritika

Zvědečtění literární kritiky v šedesátých letech neuzavřelo prostor pro debaty o jejím smyslu a charakteru. Nejvýraznější z nich se odehrála na sklonku dekády, kdy ji otevřel VÁCLAV ČERNÝ, jenž se v šedesátých letech navrátil ke kritické reflexi původní české beletrie a od roku 1964 poměrně pravidelně publikoval eseje v Hostu do domu. Vstřícně vykládal zejména poezii Jana Skácela i romány Milana Kundery, Ludvíka Vaculíka a Vladimíra Neffa. Kromě toho se věnoval světové literatuře, překládal z románských jazyků a začal pracovat na svých vzpomínkách z válečných let, chystaných pod názvem *Křik Koruny české*.

V roce 1968 vzbudilo značnou pozornost jeho knižní pojednání *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, navazující na soubor statí *Osobnost, tvorba a boj* z roku 1947. Černý sám je s určitou nadsázkou označil za „sebezdůvodnění“. První část eseje věnoval historickému přehledu formování kritiky jako samostatné disciplíny a na tento exkurz navázal pokusem o její typologii. Na základě různých výkladů podmíněnosti uměleckého díla rozlišil čtyři základní typy kritiky: biograficko-psychologický, sociologický, formalistický a impresionistický.

Přes toto kategorické rozlišení poznamenal, že kritikové jsou prakticky vždy „synkretikové“, neboť umělecké dílo vyžaduje všechny pohledy: „mravnost uměleckého díla [...] záleží výhradně v opravdovosti, se kterou jeho tvůrce usiloval splnit vlastní cíl umění, tedy cíl estetický.“ V úvaze nad charakterem kritiky se Černý vrátil ke svým dřívějším úvahám, jež rozvíjel především nad dílem F. X. Šaldy. Stejně jako dříve trval na tom, že kritika ze své podstaty není uměním, proměnil se však jeho názor na její vědeckost. Věda podle Černého může kritice poskytovat metodu („to, co je naučitelné“), avšak kritika jako obor má v posledku povahu filozofickou, neboť „umělec a jeho dílo jsou tedy pro kritiku domyslitelnou hypotézou o podstatě skutečnosti“.

Reakce na Černého pojednání přišly poměrně záhy. Většinu z nich vyvolal autorův proklamativní despekt k strukturalisticky orientované literární vědě, který vyjádřil v dovětku svého eseje. Miroslav Petříček mu v polemické recenzi vytkl, že – ačkoli současná věda kráčí směrem k exaktnosti – není z Černého pojednání zřejmé, jakou vědeckou metodu preferuje. Na jiném místě

(*Paradoxy kritiky*, Host do domu 1968, č. 8) se Petříček vyslovil pro využití strukturální analýzy v literární kritice, ovšem s tím, že ji má provázet schopnost osobního rozlišení hodnot, které musí zaručit kritická osobnost: „Jde o schopnost obsáhnout jednotícím pohledem vnitřní organizaci díla v jeho jedinečnosti a v dialektickém vztahu k dobové literární struktuře.“ Ze strukturalistických pozic vyšel ve své polemice s Černým také Vladimír Karfík, jenž jeho pojetí kritiky označil za romantické a v podstatě překonané. Podle Karfíka má literární kritika usilovat o objektivitu, a proto musí účelně využívat těch nástrojů literární vědy, které jí umožňují poznání formy. Zvědečtění kritiky označil za pozitivum objektivizujícího přístupu k dílu, jehož nutným důsledkem podle něj byla „určitá ztráta osobnosti, jež kritickou reflexí projektuje i sebe sama jako inspirujícího činitele literárního díla“ (*Jisté pochybnosti*, Orientace 1969, č. 2).

Z jiného úhlu argumentoval v probíhající diskusi Bohumil Doležal. Ve stati *Jistoty a kritika* (Tvář 1968, č. 2) konstatoval, že Černého vnitřně soudržná koncepce neproblematizuje otázku, co vlastně je literární kritika a co je umění. Své pojednání o podstatě kritiky Doležal založil filozoficky a eticky; kritika pro něj byla způsobem lidské existence, jehož podstata spočívá v „životě v otázce“. Smyslem kritické činnosti (i veškeré literárněvědné práce) je podle Doležala neustálé odpovídání na otázku po podstatě uměleckého díla. Smysl kritiky je v tomto pojetí existenciální, představuje „otevřenost k pravdě“.

Literární myšlení na cestě do opozice

V druhé polovině šedesátých let zesílily spory mezi reformně orientovanou částí spisovatelů a stranickou byrokracií. Napjatá situace se dramaticky vyhrtila během roku 1967. Kulturní sféra, která se stále více společensky angažovala, začala ještě zřetelněji plnit zástupnou roli politické opozice, což se projevilo zejména na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (→ s. 25, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

V návaznosti na konflikt se stranickou byrokracií se znovu otevřely problémy, naposledy pocíťované jako aktuální v poválečném třiletí. Výrazně se tento trend projevil v esejích JINDŘICHA CHALUPECKÉHO, který navázal na své starší kulturně-politické úvahy. Ve stati *Literatura a svoboda* (Literární listy 1968, č. 14, 15) reflektoval propojení literatury a politiky v padesátých letech, jehož důsledkem byla služebnost umění. V zamyšlení nad postavením umělce v moderní společnosti Chaloupecký konfrontoval situaci totalitního státu, kde je spisovatel vystaven útlaku, a systému liberalistického, kde již nikoho nezajímá. Umění podle Chaloupeckého přejalo v soudobé civilizaci sociální roli náboženství; prostřednictvím literatury má člověk možnost, aby

se „rozpomínal své svobody“. Úvahy o smyslu umění se u Chalupeckého prolínaly s reflexí soudobého politického dění. Naději na překonání konzumního stádia civilizace spojoval s programy „nové levice“, jež měla údajně poznat „cenu svobody“. Podle Chalupeckého se „nová levice“ a literární avantgarda spojují ve snaze odstranit „tíseň, kterou zakouší [člověk] ve světě konzumní společnosti“, v níž není místa pro jeho svobodu.

Soustředění kulturní publicistiky k problémům obecně kulturní a mravní povahy v průběhu roku 1968 sílilo a tuto tendenci ještě umocnila srpnová okupace. V tomto období lze hovořit o nové vlně historismu, která byla charakteristická oživeným zájmem o osobnost a dílo T. G. Masaryka (práce Lubomíra Nového, Milana Machovce, Jana Patočky, Václava Černého a dalších) a zejména novou tematizací tzv. české otázky. Z okruhu reformistů měly velký ohlas stati Karla Kosíka a Milana Kundery, jako jejich výrazní oponenti se profilovali zejména Emanuel Mandler a Václav Havel.

Zásadní střet se odehrál v souvislosti s textem MILANA KUNDERY *Český úděl* (Listy 1968, č. 7–8). Autor v něm konstatoval, že události roku 1968 v podstatě daly odpověď na zproblematizování smyslu existence malého národa, táhnoucí se v české kultuře minimálně od známé stati H. G. Schauera a oživené samotným Kunderou na IV. sjezdu Svazu českých spisovatelů. Pokus o „socialismus bez všemoci tajné policie, se svobodou psaného i mluveného slova“ a jednota odporu proti okupantům podle autora způsobily, že se národ ocitl ve středu světových dějin a dal tak odpověď na otázku po smyslu svého bytí.

Na tuto úvahu polemicky reagoval VÁCLAV HAVEL (*Český úděl?*, Tvář 1969, č. 2). Vytkl Kunderovi, že se sice přihlásil k tradici masarykovského kriticismu, avšak ve skutečnosti unikl k iluzím, neseným duchem „obrozencko-vlasteneckých frází“. Alibismus viděl zejména v obratu k „lepší, ale už uzavřené minulosti, kdy byli všichni jednotni“, což podle něj nekorespondovalo se situací podzimu 1968, především se stále bolestnějšími ústupky posrpnového politického vedení. Současně Havel zpochybnil přesvědčení o výlučnosti československého demokratizačního procesu, jenž pouze usiloval realizovat základní prvky normálně fungujícího státu.

V názorech obou intelektuálů se zřetelně ukazoval odlišný postoj k celému poválečnému vývoji. Tuto skutečnost exponoval ve své odpovědi *Radikalismus a exhibicionismus* (Host do domu 1969, č. 15) Milan Kundera, který označil Havlovo stanovisko za pohled zvnějšku a v další části jej nařkl z mravního exhibicionismu. Kořeny této polemiky pojmenoval ještě v průběhu roku 1969 JAROSLAV STRÍTECKÝ, jehož stat' *Úděl proměny a tvář sebeklamu* (Host do domu 1969, č. 5) byla jedním z nejzajímavějších hlasů probíhající debaty. Podle Stríteckého se v Kunderově postoji ukázala tendence příznačná pro část jeho generace: poté, co z mladých svazáků vyprchalo budovatelské nadšení, začali uskutečňovat tzv. obrodný proces,

jehož jádrem měla být reforma socialismu. Sílicí národní akcent, který byl pro tehdejší kulturní publicistiku příznačný, podle jeho mínění nahrazoval ideje socialismu zpochybněné poučnou realitou; fungoval jako „restaurativní ideologie konstruktivního zapomenutí“.

Stříteckého stat' však naznačila i možný aktuálně politický rozměr celé problematiky; konstatovala totiž, že podle postojů k strategii posrpnového politického vedení, jež postupně opouštělo ideje spojené s obrodným procesem, se liberálové mohou začít rozdělovat „na ty, kdo přejdou, a na ty, kdo zatrpknou“. Jeho hypotéza však již nemohla být ověřena. Radikální čistky, s nimiž nastupující normalizace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přišla, nedaly exponovaným účastníkům liberalizačního procesu uplynulé dekády možnost výběru – z oficiální kultury měli být zanedlouho vyloučeni.

LITERÁRNÍ BĀDÁNÍ

České literární vědě šedesátých let dominovala generace žáků Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Většina těchto badatelů dospěla v průběhu padesátých let od zjednodušeně ideologizujícího pojetí literatury a uměleckého vývoje k podstatně hlubším a diferencovanějším nálezům. Politické utužení spojené s kampaní proti revizionismu již celkové směřování literární vědy neovlivnilo; mělo dosah pouze v rovině institucionální a personální. Tažení proti strukturalismu směřovalo zejména proti Ústavu pro českou literaturu ČSAV, který byl vzhledem k organizaci vědeckého života centrem literárněvědných zkoumání. V roce 1962 vyústily množící se výpady ve sloučení této instituce s Katedrou teorie a dějin literatury při Institutu společenských věd a v odvolání Jana Mukařovského z funkce ředitele. Na jeho místo nastoupil Ladislav Štoll, který si jako svého zástupce přivedl dosavadního redaktora kulturní rubriky Rudého práva Jana Petrmichla.

Obecným rysem literární vědy v šedesátých letech byly nejdříve rehabilitace, později pak nové rozvíjení podnětů literárněvědného strukturalismu, který jako metodologie založená na předpokladu možnosti racionálního uchopení literárního díla, jeho analýzy a zařazení do literárního procesu souzněl mladším badatelům s marxismem a naplňoval jejich představu dialektického a historického přístupu.

První oblastí, jež od druhé poloviny padesátých let soustavně navazovala na lingvistiku pražské školy, byla stylistika, na jejímž poli se profilovali zejména František Daneš, Lubomír Doležel, Miloš Dokulil, Karel Hausenblas, Karel Horálek, později Alexandr Stich a další (např. sborník Kapitoly z praktické stylistiky, 1955). Metodologii strukturalní analýzy

uměleckého stylu rozpracovali zejména Karel Hausenblas a LUBOMÍR DOLEŽEL. Z Doleželovy knihy *O stylu moderní české prózy* (1960) zřetelně vystupovala návaznost na předválečný literárněvědný a lingvistický strukturalismus, jakož i reflexe soudobého směřování oboru v Sovětském svazu (zvláště díla Viktora Vinogradova). Teoreticky zaměřená práce o stylu moderní epiky směřovala k vymezení základního pojmového aparátu. Autor ji založil na rozlišení promluvového pásma vypravěče a promluvoových pásem postav. Tuto diferenci chápal jako základní způsob výstavby epických uměleckých žánrů a na jejich různých modifikacích charakterizoval vybrané narativní způsoby moderní prózy, jež srovnal s „klasickým“ typem. Doleželova kniha byla nejviditelnějším příkladem směřování části české lingvistiky; týž autor se ostatně podílel i na vzniku souboru statí *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury* (1961), který měl praktické možnosti, postupy a efekty stylové analýzy představit širší čtenářské veřejnosti.

V oblasti literární historie se na přelomu padesátých a šedesátých let postupně prosazovalo zaměření na rozbor konkrétního uměleckého textu, dále sledování proměn autorské poetiky i snaha o postžení místa a významu díla v celkovém literárním procesu. Jedním z prvních počínů, jenž naplňoval tyto cíle, byla knižní studie Zdeňka Pešata *J. S. Machar básník* (1959), která, podobně jako například portrét J. V. Sládka z pera Milana Jankoviče (*Josef Václav Sládek*, 1963), souvisela s prací na třetím dílu akademických *Dějin české literatury* (celá řada dílčích, materiálůvě či problémově zaměřených statí souvisejících s tímto projektem vycházela v časopise *Česká literatura*). Tradice strukturalistické estetiky byly rovněž oživovány na stránkách specializovaných periodik typu *Filozofického časopisu*, *Estetiky* či *Umění*, kde vycházely studie Olega Suse, Roberta Kalivody, Květoslava Chvatíka, Mojmíra Grygara a Josefa Zumra.

Literární historie, lexikografie a textologie

Již v roce 1960, respektive 1961, vyšel druhý a třetí svazek *Dějin české literatury*, jež patřily k hlavním úkolům centrální badatelské instituce. Vůdčí osobností a hlavním autorem druhého dílu tzv. akademických *Dějin* byl Felix Vodička (na svazku se podíleli též Karel Dvořák, Marie Řepková a Vladimír Štěpánek). „Obrozený“ svazek, který mapoval literaturu od sedmdesátých let 18. století do padesátých let století následujícího, byl metodologicky nejkonciznější a reprezentoval dobovou představu literárněhistorické syntézy. Metodologicky vycházel ze strukturalismu a z tzv. teorie úkolů, jak ji zformuloval Vodička v knize *Cesty a cíle obrozené literatury* (1958). Nově pojali autoři strukturu práce; jednotlivá období vždy uvedli textem mapujícím dobový kulturněhistorický kontext, na

něj navazovaly části popisující proměny jednotlivých literárních druhů a žánrů, tedy vlastní literární proces, a za tyto syntetické výklady připojili monografické kapitoly, věnované osobnostem obecně pokládaným za „klasiky“ české literatury (v druhém dílu to byli Josef Dobrovský, Josef Jungmann, Jan Kolár, F. L. Čelakovský, J. K. Tyl, K. H. Mácha, K. H. Borovský, K. J. Erben, Božena Němcová). Takto pojatá syntéza se snažila spojit přístup historický s interpretačním. Na rozdíl od předchozího dílu se však autoři omezili na literaturu česky psanou, což odůvodnili poukazem na jazykový základ formování novodobého českého národa.

Ideologická perspektiva, jež z druhého dílu vystupovala pouze ojediněle, výrazněji ovlivnila třetí svazek, věnovaný literatuře druhé poloviny 19. století. Zde již byl výklad více vázán na líčení sociálních a politických poměrů a literatura vykládána především jako reakce na ně, respektive jako odraz postupující „krize buržoazní společnosti“. Jádro autorského kolektivu třetího svazku tvořili představitelé mladší badatelské generace, redaktorem a autorem většiny syntetických pasáží byl Miloš Pohorský, vedle něj se výrazně uplatnil zejména Zdeněk Pešat. Práce měla obdobnou strukturu jako předcházející díl a na monografických kapitolách se kromě hlavních autorů podíleli Jiří Brabec, Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič a Karel Krejčí.

I po dokončení prvních tří svazků literárněhistorické syntézy dále pokračoval výzkum literatury starších období a 19. století, zaměřený k postihu dílčích problémů. Známost umělecky a myšlenkově pozoruhodných textů staršího českého písemnictví zprostředkovávaly ediční počiny, z nichž vynikl dvojsvazkový *Výbor z české literatury doby husitské* (I. 1963, II. 1964), připravený pod redakčním vedením Bohuslava Havránka, Josefa Hrabáka a Jiřího Daňhelky a navazující na předchozí Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu. Příkladná edice mapovala rozmanitou tvorbu, která v českých zemích vznikla přibližně od poslední třetiny 14. století do roku 1471, ať již v prostředí husitském či katolickém. Reprezentativní dílo však přineslo pouze texty psané staročesky a novočeské překlady latinských prací, zatímco německá tvorba vzniklá v českých zemích zůstala zcela stranou. Široké pojetí husitské epochy přitom důsledně respektovalo charakter dobové literatury i kultury a zároveň skrytě polemizovalo se zužováním husitství na revoluční fázi (léta 1419–1437), již vyzdvihovala marxistická historiografie padesátých let. Nedogmatický přístup k literárnímu dědictví a snahy o jeho hlubší a historicky adekvátní hodnocení se výrazně projeví v roce 1965, na který připadlo 550. výročí smrti Jana Husa. Úspěšné vědecké setkání, uspořádané při této příležitosti a navštívené významnými badateli z Východu i Západu, spolupokládalo počátky tradice mezioborových symposií, přerušených až v počátcích normalizace. Badatelská obec využila jubilejního roku k překladu stěžejních textů betlémského kazatele do moderní češtiny (*O církvi, Husova výzbroj do*

Kostnice, obojí péčí F. M. Dobiáše a Amedea Molnára), avšak kritické vydávání Husových sebraných spisů (edice *Opera omnia*) postupovalo jen zvolna.

Rychlejší bylo zpřístupňování *Vybraných spisů Jana Amose Komenského*, zahájené v roce 1958, zatímco z plánovaného souborného kritického vydání díla téhož autora (*Opera Omnia*) vyšel první svazek až v roce 1969. Rychlé tempo se podařilo na přelomu padesátých a šedesátých let udržet ve vydávání tradiční řady *Památky staré literatury české*, v jejímž rámci byla na základě dohodnutých a respektovaných edičních pravidel publikována důležitá díla literatury předhusitské, husitské a předbělohorské doby (Alexandreida, 1963; Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy, 1962; Dvě legendy doby Karlovy, 1959; Veršované skladby doby husitské, 1963; Petr Chelčický: Drobné spisy, 1966; Veršované skladby Neuberského sborníku, 1960; Frantové a grobiáni, 1959; Zrcadlo rozděleného království, 1963). Vedle zkušených starších editorů (Václav Vážný, Antonín Škarka, Josef Hrabák) se stále výrazněji uplatňovali i příslušníci střední a mladší generace (Jiří Daňhelka, Eduard Petřů, Milan Kopecký, František Svejkovský, Emil Pražák, Jaroslav Kolár a Zdeňka Tichá).

I v šedesátých letech pokračovaly dlouhodobé soupisové práce, evidující rozsáhlý materiál české středověké a raně novověké produkce. Stěžejní projekt, *Soupis pramenů k dějinám staršího českého písemnictví*, zahájený v roce 1954, však postupem času narušily osobní rozmíšky. Nicméně jeho databáze byla tehdy i později mnohokrát využita, například k sestavení *Soupisu pramenů k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského* (1965), který připravili FRANTIŠEK MICHÁLEK BARTOŠ a PAVEL SPUNAR. K poznání české humanistické literatury se nepostradatelnou publikací stala *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě* (redigovaná Josefem Hejnicem a Janem Martínkem), jejíž první svazek vyšel v roce 1966.

Typickým rysem vlastních badatelských aktivit v šedesátých letech byla snaha o pokrytí starší české literatury v celém jejím časovém rozsahu, tedy od doby velkomoravské až po polovinu 18. století, bez zjevného preferování jednotlivých období a témat, příznačného pro předchozí desetiletí. Pozornosti se těšila literatura psaná česky, staroslověnsky i latinsky, zatímco německé písemnictví nadále neleželo v ohnisku zájmu, ač některé vědecké výsledky, zvláště práce PAVLA TROSTA, dosáhly evropské úrovně. Nepřehlédnutelným rysem bylo též užití rozličných vědeckých metod, včetně uplatnění strukturalistického přístupu, i snahy o důsledné propojování literárněhistorického, literárněteoretického a textologického zřetele.

V polovině šedesátých let se v podstatě uzavřela rozsáhlá editorská a vědecká činnost JOSEFA VAŠICI, který se soustavně věnoval baroknímu a staroslověnskému písemnictví. Poslední jeho velkou prací byla komentovaná

edice *Literární památky epochy velkomoravské 863–885* (1966), uvedená rozsáhlou studií, v níž přehledně shrnul výsledky svých celoživotních výzkumů. Do badatelsky mimořádně plodného období vstupoval OLDŘICH KRÁLÍK, jehož zájem se od problematiky 19. století přesouval k řešení nedostatečně objasněných počátků literatury v raně středověkém českém státě. Systematicky se zabýval především Kosmovou kronikou a datací i filiací václavsko-ludmilských a svatovojtěšských legend; využíval metody filologické kritiky a vycházel z teze, že autor nedokáže mluvit jinak než řečí své doby. Názor, že většina nejstarších legend vznikla v souvislosti s působením pražského biskupa Vojtěcha a jeho učeného okruhu na samém konci 10. století, prezentoval v řadě knih (*K počátkům literatury v přemyslovských Čechách*, 1960; *Šest legend hledá autora*, 1966; *Slavníkovské interludium*, 1966; *V příšeří české protohistorie. Kus metodologie a polemiky*, 1969) i v důležité edici (*Nejstarší legendy přemyslovských Čech*, 1969). Všechny tyto práce vyvolaly četné polemické reakce zejména mezi historiky (Zdeněk Fiala, František Graus, Dušan Třeštík), avšak jejich inspirativní přínos byl nepochybný, neboť opětovně otevřely dlouhotrvající diskusi, v níž se následně potvrdila pravost legendy tzv. Kristiána a která pomohla osvětlit kořeny české kultury.

JOSEF HRABÁK, vůdčí osobnost výzkumu české literatury vrcholného a pozdního středověku, se po dokončení velkých úkolů spíše zaměřil na práci organizační a ediční. Výsledky vlastního bádání představil v souboru pojednání, která vznikla převážně v souvislosti s přípravou prvního svazku tzv. akademických Dějin a v nichž se soustředil především na problematiku zobrazování skutečnosti a otázky genologické i versologické (*Ze starší české literatury*, 1964).

V průběhu šedesátých let dozrály výrazné vědecké osobnosti mladší generace, která se snažila překonat striktní marxistické pojetí, v němž byla středověká a raně novověká literatura interpretována a hodnocena v příliš těsném sepětí se společenskými poměry. Rozrušit toto schéma se snažili různými způsoby, například příklonem k scientismu, patrnému zvláště v pracích olomouckého badatele EDUARDA PETRŮ, jenž se pokoušel zkoumaný materiál zpracovávat pomocí kvantifikačních metod (*Vývoj českého exempla v době předhusitské*, 1966); jejich využití se věnoval též v obecné rovině (skripta *Exaktní metody v literárněvědné práci*, 1968). Příslušníci pražského vědeckého centra navazovali více na podněty strukturalismu, jak je patrné zvláště v pracích FRANTIŠKA SVEJKOVSKÉHO, jenž spojoval detailní strukturní analýzu se širokým komparativním a vývojovým zřetelem (*Z dějin českého dramatu. Latinské a latinskočeské hry tří Marií*, 1966), a Jaroslava Kolára, zkoumajícího především literaturu 16. věku (*Česká zábavná próza 16. století a tzv. knížky lidového čtení*, 1960). Oba také rozpracovali strukturalistické pojmy aktualizace a konkretizace,

s jejichž pomocí vysvětlovali proměňující se funkce i životnost textů staršího českého písemnictví. V součinnosti s Emilem Pražákem se Kolár podílel též na redatci řady památek, původně kladených do období revolučního husitství, ve skutečnosti však sepsaných v období poděbradském a jagellonském. K upřesnění datace a určení autorství některých textů výrazně přispěl v sérii studií právě EMIL PRAŽÁK dešifrováním několika akrostichů, vypovídajících zároveň o složité významové struktuře známých i méně známých básnických skladeb 14. a 15. století. Původním Pražákovým badatelským polem ovšem byla problematika českého humanismu, zvláště jeho počátků (monografie *Řehoř Hrubý z Jelení*, 1964).

Do stejného období směřovaly zprvu badatelské zájmy ZDEŇKY TICHÉ, která se od studia díla Hynka z Poděbrad organicky dostala k otázkám versologickým (*Staročeské básně 14. a 15. století složené bezrozměrným veršem*, 1969). Tichá se poté orientovala na výzkum české barokní literatury, obdobně jako brněnský badatel MILAN KOPECKÝ, jenž se v první fázi své vědecké dráhy zabýval profilovými osobnostmi českého humanismu, Mikulášem Konáčem z Hodiškova a Danielem Adamem z Veleslavína, jejichž činnost zasadil do širšího kulturního rámce raně novověké Evropy.

Obrat k baroku, tématu donedávna politicky téměř ostrakizovanému, souzněl s opouštěním dogmatického marxismu a přehodnocováním českého kulturního vývoje. Relativně příznivá atmosféra poloviny šedesátých let umožnila nejen návrat k opomíjeným, avšak důležitým tématům, úzce svázaným s duchovním přínosem křesťanství a působením katolické církve, ale také otevřenější vědeckou diskusi, do níž se pozvolna zapojovali i badatelé katolické orientace, včetně osob propuštěných z komunistických žalářů (např. Zdeněk Kalista). Skutečnou událostí byla konference o barokní kultuře, uspořádaná v květnu 1967 v Brně. Ačkoliv byla pojata v souladu se soudobými trendy interdisciplinárně, hlavní slovo na ní připadlo literárním vědcům, kteří setkání zorganizovali. Sborník referátů (*O barokní kultuře*, 1968) uvedl Josef Hrabák příznačnými slovy: „Bádání o literárním baroku bylo v naší vědě málem po dvě decennia podvazováno zúženým chápáním literární kultury a nemohlo se plněji rozvinout, pokud se v barokní literatuře viděla jen tvorba sloužící šíření pobělohorského temna.“ Ačkoliv Hrabák vyzval k „diskusi bez pověr a iluzí, bez předsudků a bez konfesionálních brýlí,“ přece jen se účastníci konference takticky zaštitili zjevem J. A. Komenského, jehož interpretovali jako velkého barokního autora.

K vůdčím osobnostem oživeného výzkumu českého literárního baroka tehdy nesporně náležel ANTONÍN ŠKARKA nejen jako znalec a editor prací J. A. Komenského, ale také jako zasvěcený vykladač básníka Bedřicha Bridela (monografie *Fridrich Bridel nový a neznámý*, 1969) a Adama Michny z Otradovic, jehož dílo vydal, ovšem ve Spolkové republice Německo (*Das dichterische Werk*, 1968). K evropským souřadnicím barokní literatury a

kultury se vyslovoval také VÁCLAV ČERNÝ, ať již svými studiiemi o Calderonovi a uspořádáním objevného výboru barokní poezie (*Kéž hoří popel můj*, 1967) či souborem již dříve publikovaných statí (*Studie ze starší světové literatury*, 1969). Pro atmosféru pražského baroka a historické kořeny jeho pověsti projevil citlivé pochopení KAREL KREJČÍ na stránkách knihy *Praha legend a skutečnosti* (1967), směřující k žánru literatury faktu.

Obrozenskému období české literatury se z mladších vědců soustavně věnovali MOJMÍR OTRUBA a MIROSLAV KAČER, které sblížoval i zájem o obecně teoretické problémy literární vědy. Společně se zabývali dílem J. K. Tyla, jemuž věnovali obsáhlou práci *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla* (1961). Kniha reprezentovala dobovou představu monografického portrétu vycházejícího ze strukturalismu a z tzv. teorie úkolů. Podrobný, faktograficky hutný výklad byl koncipován chronologicky, otevíraly jej pasáže věnované obecně kulturní a historické situaci a biografickým reáliím Tylova života. Na ně navazovaly ústřední části, představované obsahově ideovým a formálním rozбором Tylových próz, respektive dramát, a zejména sledování vývojových proměn díla. Otruba se v dalších letech věnoval nejdříve dílu Boženy Němcové (*Božena Němcová*, 1962; přeprac. 1964), významně se podílel na kolektivní práci shrnující dosavadní bádání o podvržených Rukopisech (mezioborový sborník *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, 1969) a – stejně jako Felix Vodička – vyjádřil kritické stanovisko ke *Knížce o Babičce* (1963), v níž Václav Černý prezentoval Boženu Němcovou jako romantický typ.

Problémově koncipované práce a monografické knižní studie navazovaly i na třetí díl tzv. akademických Dějin, jehož závěry doplňovaly a postupně též podstatně revidovaly. Obraz české poezie tohoto období zpřesnil speciálně zaměřeným versologickým průzkumem MIROSLAV ČERVENKA (*Český volný verš devadesátých let*, 1963), počátky moderní české poezie pak odlišně ve srovnání s Dějinami pojednal JIŘÍ BRABEC v práci *Poezie na předělu doby* (1964). V ní vyložil a do kontextu poezie přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století objevně začlenil dílo Jana Nerudy, Svatopluka Čecha a zejména Jaroslava Vrchlického, když ukázal, že i tito „starší“ autoři reagovali a nově se vyrovnávali se společenskou a kulturní krizí, v jejímž kontextu byla obvykle vykládána až moderna devadesátých let. Na Brabcův výklad navazovala ve výkladu o literární kritice téhož období LUDMILA LANTOVÁ (studie *Hledání hodnot*, 1969). Nový pohled na vývoj prozaických žánrů představovala kniha JAROSLAVY JANÁČKOVÉ *Český román sklonku 19. století* (1967). Autorka založila práci na reflexi vztahu člověka a světa, když se jí proměňující se aktivita lidského subjektu stala jedním z kritérií pro novou periodizaci proměn žánru.

Ve studiích Jiřího Brabce a Jaroslavy Janáčkové o počátcích moderní české literatury ještě přetrvával přílišný akcent na soudobé společenské

poměry a jejich vliv na literární proces, příznačný pro ně byl i zájem o jedno z klíčových témat české poválečné kultury – vztah individua a společnosti. Inspirativní byl v jejich knihách především důraz, který kladli na důsledně historický přístup, k němuž se programově hlásili, a soustavný zájem o dobovou recepci umělecké beletrie. V jejich pracích zřetelně vystupoval vliv Felixe Vodičky, na jehož metodologické podněty navazovali a dále je rozvíjeli.

Právě FELIX VODIČKA vydal v roce 1969 obsáhlý soubor *Struktura vývoje*, v němž shrnul některé ze svých studií publikovaných v letech 1941–67. Výbor ukazoval systematičnost jeho literárněhistorické práce, vynikající tematickou sevřeností a výjimečnou svou kontinuitou. Část publikovaných statí také ozřejmila, že autorův badatelský typ, zdánlivě vzdálený aktuálnímu kulturnímu dění, dokázal reflektovat soudobé problémy a zasahovat do probíhajících debat. Pro Vodičkův přístup však nebyl příznačný polemický akcent, ale soustředění k podstatě probíhajících diskusí, jejichž jádro se snažil pojmenovat v teoretické i historické rovině. Tento aktuální rozměr měla již v padesátých letech například studie o Nerudově realismu, později pak zejména o stati o problematice modernosti, respektive o kategorii kontinuity.

Vedle autorů knižních prací o literatuře a literárních dějinách 19. století se v šedesátých letech profilovala řada dalších autorů, kteří sledovanému období věnovali svůj odborný zájem a přispívali ke stále diferencovanějšímu pohledu na toto období (mj. Jaromír Loužil, Marie Řepková, Miloš Pohorský, Dušan Jeřábek, Vladimír Štěpánek a další).

Vůči dominující strukturalistické metodologii se vymezovala kniha ALEŠE HAMANA *Neruda prozaik* (1968), jež byla v kontextu české literární historie výjimečná svým otevřeným přihlášením k metodologickým podnětům fenomenologické klasifikace a charakteristiky literárních druhů (Käte Hamburgerová) a distancí k údajně „umrtvujícím“ pojetí díla jako „faktu pevně fixovaného v historické struktuře své doby“. Polemický osten směřoval zejména vůči důslednému historismu aplikovanému v pracích Vodičkových žáků (to potvrdila i Hamanova polemická reakce na Brabcovu Poezii na předělu doby, publikovaná v *Tváři* 1964, č. 9–10.) Haman sice vycházel ze strukturního rozboru, ten mu však byl pouze prostředkem k hlavnímu cíli, rekonstrukci esenciálního prožitku básnického subjektu, jenž prostupuje jednotlivými vrstvami uměleckého díla a odhaluje jeho smysl.

V průběhu šedesátých let vznikl také čtvrtý svazek akademických *Dějin české literatury*, které měly zmapovat literaturu od počátku 20. století do roku 1945, a proto se značná pozornost výzkumu soustředila k literatuře tohoto období. Vznikaly četné knižní studie zaměřené na její počátky: práce Evy Strohsové (*Zrození moderny*, 1963), Miroslava Červenky (*Symboly, písně, mýty*, 1966) či Františka Buriánka (*Generace buřičů*, 1968), vycházely monografické studie o významných autorech, edice jejich díla a probíhaly

debaty o metodologii syntetického zpracování literárních dějin. Soustavně bylo rovněž zaměřeno literární historie na meziválečnou avantgardu, jež souznělo s obecným zájmem české kultury o její programy a tvorbu (například v roce 1967 vydaná antologie *Poetismus*, kterou sestavili Zdeněk Pešat s Květoslavem Chvatíkem). Část čtvrtého dílu Dějin sice byla průběžně publikována v odborném tisku v podobě přípravných studií (statí Přemysla Blažíčka, Jiřího Brabce, Miroslava Červenky, Jiřího Opelíka, Zdeňka Pešata či Evy Strohsové), celé dílo však již vyjít nestihlo.

Oblastí, jež byla v šedesátých letech postavena na nové základy, byla literární lexikografie. V Ústavu pro českou literaturu ČSAV vznikl pod vedením RUDOLFA HAVLA a JIŘÍHO OPELÍKA *Slovník českých spisovatelů* (1964). Rozsáhlý autorský tým v této příručce vycházel a propojoval metody literární historie i teorie a využíval dat systematicky organizovaných prací bibliografických (v této oblasti soustavně působil JAROSLAV KUNC, na jehož *Českou literární bibliografii 1945–1963* navazovaly bibliografické ročenky literární vědy sestavované v Ústavu pro českou literaturu). Literárněhistorické kritérium autoři uplatnili již při sestavování hesláře; podmínkou pro zařazení do příručky byla podnětnost, s níž daná osobnost (případně i dílo neznámého autora) zasáhla do vývoje českého písemnictví. Hesla měla ustálenou strukturu, skládala se z části biografické a základní literárněvědné charakteristiky díla, na něž navazovala pasáž bibliografická, zahrnující podstatná díla autorovy vlastní produkce a ve výběru i základní literaturu sekundární. Ačkoliv byl slovník částečně znehodnocen politickými hledisky (autoři, kteří po roce 1948 emigrovali či byli v padesátých letech vězněni, v něm často chyběli, hesla jiných se časově omezovala na období před emigrací), přece jen se v něm objevila celá řada donedávna tabuizovaných, ne-li přímo kriminalizovaných tvůrců.

Novým směrem se v šedesátých letech rozvíjela textologie, jež měla do té doby charakter pomocné disciplíny, zaměřené na praktické problémy vydávání textů (systematizaci pravidel vydávání textů shrnula příručka *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, 1971, již redigovali Rudolf Havel a Břetislav Štorek). Význam textologie rostl zejména v souvislosti se zaměřením literární vědy na analýzu konkrétního díla a jeho genezi (například práce Oldřicha Králíka o Bezručových Slezských písních, respektive pojednání Miroslava Červenky o variantách Halasovy poezie ve sborníku *Struktura a smysl literárního díla*, 1966). V roce 1965 se v Praze uskutečnilo zasedání Mezinárodní komitétu slavistů, na němž byla hlavní pozornost věnována problematice pojmu „kanonický text“. Většina přednášejících (mj. Dmitrij Lichačev, Zbigniew Goliński, Mikuláš Bakoš, Felix Vodička, Miroslav Červenka, Břetislav Štorek, Oldřich Králík, Jaroslav Kolár, František Svejkovský) se shodla, že pro textologickou práci je nezbytné vycházet se studia literárněhistorického a teoretického a uplatňovat

při hledání „základního textu“ estetická kritéria. Obecně sdíleným přesvědčením byl rovněž názor, že textologie poskytuje centrálním oblastem literární vědy cenný materiál a podněty.

Nová vlna literárněvědného strukturalismu

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) a o modelaci zjištěných závěrů, případně grafické znázornění hypotéz. V těchto postupech se odráželo jak podstatné zaměření domácí strukturalistické tradice, tak soudobé směřování literární vědy ve světě. České prostředí reflektovalo jednak podněty kybernetiky, teorie informace, Benseho statistické estetiky i generativní gramatiky a dále práce z okruhu tzv. tartuské školy, zejména Jurije Lotmana. Osobností soustavně mapující aktuální tendence literárněvědného bádání byl Jiří Levý, který uspořádal a kontextovou studii doprovodil informačně zaměřený soubor přehledů *Západní literární věda a estetika* (1966). Právě v Levého teoreticko-metodologických úvahách, ovlivněných anglosaským prostředím, byly soustavně tematizovány problémy dalšího směřování literární vědy (posmrtně vydaný soubor textů *Bude literární věda exaktní vědou?*, 1971).

Manifestačním počinem, symbolizujícím dominantní metodologickou orientaci české literární vědy druhé půlky šedesátých let, byl sborník *Struktura a smysl literárního díla* (1966), který sestavili Mukařovského žáci k jeho 75. narozeninám. Soubor studií měl demonstrovat prosazování strukturalismu ve všech oblastech literární vědy. V první části redaktoři (Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička) soustředili studie věnované teoretickým aspektům Mukařovského estetiky. Byl v nich reflektován vztah strukturalismu k marxistické filozofii a estetice třicátých let (Robert Kalivoda) a k vývoji české meziválečné avantgardy (Květoslav Chvatík). Dále pak byly počátky strukturalismu konfrontovány s paralelně se formující americkou „novou kritikou“ (Jiří Levý) a objevila se i úvaha o dalším možném vývoji vzhledem k dobově aktuálnímu směřování humanitních věd k scientismu (Lubomír Doležel). V závěru „teoretického“ bloku pak Felix Vodička zhodnotil Mukařovského přínos k strukturálně orientované analýze literárního procesu. Na teoretické příspěvky navazovala část „praktická“,

v níž autoři aplikovali metody strukturní analýzy na vlastní umělecká díla a literární proces. Společným rysem sborníku byla názornost, s níž byla demonstrována mnohostrannost zvolené metody a přetrvávající podnětnost Mukařovského teorií (příspěvky Zdeňka Pešata, Evy Strohsové, Jiřího Opelíka, Miroslava Kačera, Miroslava Červenky, Radko Pytlíka a Milana Jankoviče).

Pro většinu představitelů nové generace strukturalistických teoretiků měl zásadní význam již zmíněný Mukařovského soubor *Studie z estetiky* (1966), zejména pak jeho studie z přelomu třicátých a čtyřicátých let (např. Záměrnost a nezáměrnost v umění, Individuum a umělecký vývoj, Místo estetické funkce mezi ostatními). Jako hlavní výstup společného směřování hodlali Mukařovského žáci předložit soubor studií *Kapitoly z teorie literárního díla*, na němž se pod vedením Mojžíra Grygara spolupodíleli Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Jiří Levý a Peter Rákos (vydáno až 1993). Z plánované publikace se s zvláště velkým hlasem setkaly zejména studie Jankovičova a Červenková, věnované obecným problémům ontologie uměleckého díla, respektive jeho různým významovým rovinám a jejich hierarchizaci. Ve studii MILANA JANKOVIČE *Dílo jako dění smyslu*, z níž byla část publikována časopisecky (Česká literatura 1965, č. 4; Orientace 1967, č. 6) a která jako celek knižně vyšla až v roce 1992, se pražský strukturalismus dostal do patrně nejinspirativnějšího kontaktu s fenomenologickým tázáním po podstatě uměleckého díla. Studii prostupovala polemika s marxistickým chápáním umění, zejména v Lukácsově a Kosíkově pojetí, tím se však její přínos nevyčerpával. Autor vyšel z kantovské představy díla zbaveného účelu, nesoucího si svůj smysl samo v sobě. Umělecké dílo v jeho pojetí zakládá skutečnost, jež má procesuální povahu, je tedy skutečností významově se dějící. Pro postižení významové dynamiky smyslu se Jankovičovi jevil aktuální Mukařovského pojem sémantické gesto, který podle něj má dvojí platnost – „jednak jako významová intence navenek obráceného smyslu básnického díla, jednak jako konstitutivní prvek jeho vnitřní výstavby“. Zvláštní akcent teoretik kladl na procesualnost významového sjednocení, význam je zde vázán na akci jeho vytváření. V zamyšlení nad možnými postupy postižení smyslu uměleckého literárního díla se Jankovič skepticky stavěl k možnostem obsahové estetiky i k scientistním metodám, jež podle něj požadavku exaktnosti obětovaly významotvorné dění. Bližší mu bylo směřování soudobého francouzského strukturalismu zosobněného prací Rolanda Barthesa *Kritika a pravda* (Česká literatura 1968, č. 1); jemu však vyčítal rezignaci na systematickou analýzu toho, jak se smysl v literárním díle děje, jak je v díle utvářen a pořádán. Právě v této oblasti viděl přetrvávající aktuálnost strukturalistické analýzy díla.

V tomto momentě na Jankovičovo pojednání navazoval MIROSLAV ČERVENKA, jehož práce se věnovala významovému upořádání literárního díla

a obecným předpokladům jeho rozboru. Oběma teoretikům byl společný důraz na vnitřní dynamiku výstavby díla, již chápali jako zdrojovou oblast estetické hodnoty. Červenka se věnoval „materiálové“ rovině ontologie, jeho pojednání bylo založeno empiricky. Vyšel v něm z podnětů teorie informace, sémiotiky a komunikační lingvistiky, s jejichž pojmovými aparáty pracoval. Literární dílo, chápané s odkazem na Mukařovského jako znak a soubor významů, vnímal jako specifický typ promluvy, jejíž význam je možné v rámci jedné z konkretizací analyzovat. Inovativní v rámci pražské školy byla trojstupňová klasifikace znaku, inspirovaná Ch. S. Peircem. Za významový svorník sjednocující významovou výstavbu díla označil Červenka osobnost, již chápal v rámci Peircovy typologie jako znak indexiálního typu.

Teoretické směřování české literární vědy šedesátých let se na počátku následující dekády stalo cílem ideologicky založené kritiky, jejímž výsledkem byla rozsáhlá personální čistka. Příznačnou skutečností bylo, že oba profilující kolektivní projekty šedesátých let, čtvrtý svazek Dějin české literatury a Kapitoly z teorie literárního díla, již vyjít nemohly.

POEZIE

Za jeden z nejcharakterističtějších rysů poezie šedesátých let lze pokládat rozšiřování spektra autorů i poetik. V souvislosti s dynamickými a dramatickými pohyby ve společnosti své poetiky inovovali nejen zralí autoři vyhraněných básnických rukopisů, ale i tvůrci nedávno zcela pohlčení budovatelskou koncepcí poezie; od konce padesátých let pak v několika vlnách do literatury vstupovala mladší a nejmladší básnická generace, provázená i řadou opožděných debutů autorů starších. Součástí rodící se mnohosti bylo rovněž přehodnocování vztahu k tradici a postupné absorbování autorů a děl dosud zapíraných. Znovu objevována tak byla díla básníků, kteří byli v předchozím období exkomunikováni z české literatury (nejvíce těchto návratů ovšem umožnila až liberální atmosféra let 1968–69), nové publikační možnosti se však objevily i před těmi autory, kteří dosud mohli prezentovat jen tu část své tvorby, jež byla určitým kompromisem s dobovou ideologickou a estetickou normou nebo se této normě vyhnula únikem do ideologicky méně zatížených podob literatury (např. do poezie pro děti). Česká poezie šedesátých let tak představuje poměrně široké spektrum témat, žánrů a osobností, které bylo stále otevřenější novým, neideologickým podobám tvorby.

Na počátku desetiletí utvářela sjednocující impuls publikované básnické produkce především orientace na všední den současníka a silící vědomí konfliktu člověka a společnosti. Po stránce tvarové se výrazně prosazoval volný verš jako nástroj snahy plastičtěji vyjádřit dramatičnost, konfliktnost, disharmoničnost a složitost prožitku světa a zároveň jako instrument depatetizace a uměleckého objevování všednosti. Došlo i k oživení básnické epiky, žánru lyrickoepické skladby, příběhu či pásma. K antinomiím poezie těchto let ovšem patřilo také napětí mezi tendencí k dramatickému vykreslení obrazu lyrického subjektu a opačným vývojovým pohybem k odosobnění a abstraktnění části básnické produkce. Obdobně bylo možné sledovat latentní zápas mezi senzualismem avantgardní proveniencí a antisenzualistickou tradicí analytické meditativní poezie.

Jistý zlom v orientaci české poezie přišel zhruba v polovině desetiletí, kdy narůstalo vědomí krize moderní civilizace, socialismu a české společnosti, jakož i komunikativních a gnozeologických možností a limitů tradiční poezie. V tvorbě řady básníků tehdy výrazně vystupovaly motivy cizoty, úzkosti, smrti, nemožnosti komunikace a absurdity života. Důvěra

v moc básnického slova a společenskou roli básníka byla vystřídána skepsí k možnostem poezie a snahou její ideologické a tvárné stereotypy překročit směrem k básnickému experimentu, jenž se stal rovněž nástrojem kritiky a vědomým rozchodem s poezií ideologicky zplaněnou. Jestliže experimentální poezie ve své většině směřovala ke koexistenci s výtvarným projevem, pak jiná část poezie vyprázdňení tradičních modelů překonávala příklonem k ideologicky nezprofanovaným písňovým textům a k hudební inspiraci.

S minimálními kontakty s domácí literaturou se rozvíjela poezie vznikající v exilu.

PROSTOR PRO POEZII A DIALOG

Česká poezie šedesátých let vyrůstala z prostředí, které charakterizovala velká důvěra autorů i čtenářů v moc slova a básně. Tím hlavním, co ji odlišovalo od předchozího období, bylo rozšiřování tvarové škály a směřování k polyfoničnosti. 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 vinárna Viola, Lyra Pragensis).

Dobové přijetí poezie však nebylo uzavřeno pouze v tradičních způsobech čtenářské komunikace a prezentace básnické tvorby. Poezie tehdy naopak pronikala i mimo tento rámec, žila v divadlech malých forem a klubech (Reduta, Semafor, divadélko Orfeus Radima Vašinky atd.), vstoupila do populární hudby a na sklonku desetiletí zaznívala ve vystoupeních písničkářů. Toto plodné soužití divadla, hudby a poezie nebylo jen jednostrannou záležitostí, která by nějak oslabovala poezii v její svébytnosti, mělo naopak mnohostranný užitek jak pro úroveň textů populární hudby, tak pro scénické a dramatické realizace poezie na pódii avantgardních divadel. Přispělo ke společenské rezonanci básnických textů a bylo inspirativní i pro vývoj poezie samé.

Symbolickým přiznáním práva na rozrůzněnost poezie byl i zánik projektu Básnických almanachů, které měly od roku 1953 fungovat jako výkladní skříň nejreprezentativnějších básní daného roku; zároveň působily jako přehlídka členů Svazu československých spisovatelů i jako ukazatel toho, nakolik je daný básník akceptován svazovými orgány. Třebaže

Básnický almanach na rok 1959 (1960) vyšel (za redakce Milana Kundery) v obrovském nákladu sto tisíc výtisků, byl posledním z řady, a když v následujícím desetiletí vznikla potřeba kolektivního vystoupení, měla podobu sborníků zřetelně generačních (*Mladé víno*, 1961; *Sborník pětadvacíti*, 1969; *Pevný bod*, 1967) či skupinových (*Podoby I, II*, 1967 a 1969).

Na polyfonii poezie šedesátých let se podíleli autoři několika generačních vrstev. Působily tu výrazné generační vrstvy autorů, z nichž každá sehrála svou osobitou roli v literárním vývoji tohoto desetiletí. Nejstarší generaci v tomto členění zastupují autoři narození po roce 1900 (Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Vilém Závada), „klasikové“ moderní české poezie, jejichž tvorba v této době vrcholila bilančními skladbami. Z autorů stojících mimo větší publikační možnosti sem lze řadit Jana Zahradníčka a starší básníky Bohuslava Reynka a Josefa Palivce.

Českou poezii šedesátých let z těchto autorů výrazně ovlivnil především Vladimír Holan, který se do české poezie znovu vrátil po nuceném publikačním odmlčení a jehož poezie se současníkům jevila jako obrovský, těžko pochopitelný a obtížně interpretovatelný básnický masiv, fascinující svou tematickou rozlohou, rozsahem problémů a rozmanitostí ztvárnění. Fascinace Holanovým dílem se stala pro řadu autorů těchto let určující a v mnohém ovlivnila podobu jejich díla.

Ke generaci narozené kolem roku 1920 patřili například Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Kamil Bednář, Jiří Kolář, Josef Hiršal a další. I tito autoři vydávali v šedesátých letech svá vrcholná díla bilanční a syntetizující. Šlo přitom o autory, kteří pamatovali normální literární život první republiky a jejich úlohu lze spatřovat v navazování přerušené kontinuity s obdobím předválečným či ve zprostředkování některých tvůrčích možností mladé poezie protektorátní (Kamil Bednář). I jejich určujícím tématem bylo téma paměti, lidské a básnické bilance.

Jiří Kolář byl vedle Vladimíra Holana druhým autorem, který výrazně ovlivnil podobu tehdejší poezie, zejména její experimentující větve, a to navzdory tomu, že jeho dílo bylo tehdy publikováno jen ve fragmentu. Kolář sehrával inspirativní roli po celá šedesátá léta, přestože jeho osobní cesta jej přivedla na pomezí poezie; posléze prakticky přestal básně psát a věnoval se výhradně výtvarnému umění.

Třetí generaci autorů zastupují autoři narození kolem roku 1930, mezi nimiž měla dominantní postavení bývalá skupina Května (Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Miroslav Červenka, Miroslav Florian atd.), která v šedesátých letech lidsky i básnicky dozrávala a zbavovala se mnoha svých dřívějších iluzí. Jednotící ideu pro tuto skupinu lze nalézt nejspíše ve složitém názorovém a uměleckém vývoji, poznamenaném válečným traumatem i poválečnými ideologickými dobovými limity, iluzemi a

normativy. Není proto náhodou, že řada z těchto autorů se koncem desetiletí angažovala v liberalizačních procesech tzv. pražského jara.

Poslední skupinou byla vlastní generace šedesátých let, jež zahrnovala mladé autory narozené těsně před válkou a v době 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.

Polyfonie poezie šedesátých let se promítla i do stránky tvarové. Základní tendencí se v těchto letech stalo úsilí po rozvolnění nebo rozbití pravidelné, vázané a rýmované struktury verše tak, jak jej kanonizovala poetika budovatelské literatury a její představa harmonického řádu společnosti a literatury. Snaha nově vyjádřit dramatičnost, konfliktnost a významovou mnohoznačnost uměleckého prožitku nebývale aktualizovala možnosti volného verše.

V první polovině desetiletí sehrála důležitou roli především tendence k civilnímu, mluvnímu výrazu, nesenému větinou intonací, k jazykové koláži a také k prozaizaci a epizaci básně. Ta přivedla řadu významných autorů (Františka Hrubína, Vladimíra Holana, Josefa Kainara, Karla Šiktance, Jiřího Štolu ad.) k žánru lyrickoepické skladby či pásma, tedy ke snaze reflektovat a představit svůj životní pocit a prožitek bytí prostřednictvím základních příběhových situací. V druhé polovině desetiletí naopak dominantní postavení získala lyrika spíše meditativně, spirituálně a existenciálně zabarvená.

PROMĚNY VYHRANĚNÝCH POETIK

Organickou součástí obrazu poezie šedesátých let byly publikační činy básníků, kteří již od meziválečného období patřili k uznávaným tvůrcům (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Vilém Závada, František Hrubín ad.). Přinejmenším část jejich díla byla vyzdvihována jako součást české socialisticky orientované poezie, avšak jejich tvorba byla předchozím obdobím normativního prosazování budovatelského umění více či méně poznamenána a deformována. Ať již proto, že oni sami tyto úzké politické a poetické normy akceptovali a snažili se jim přizpůsobit své vyhrané poetiky, nebo proto, že verše odlišného vnímání světa neměly tehdy šanci na publikaci, a pokud je jednotliví básníci vůbec psali, pak s vědomím, že nebudou v dohledné době zveřejněny. V prostoru, který se v šedesátých letech otevíral, se tak potkávaly jejich nové básnické texty s tvorbou dosud širší čtenářské obci utajenou.

Společným rysem publikovaných textů starších i nově vznikajících bylo reflexivní pojetí poezie, která se nadále odmítala přizpůsobovat jednostrannému vidění a chtěla vnímat svět v jeho komplikovanosti, bohatství a jevové simultaneitě, s vědomím neredukovatelnosti subjektivního prostoru, v němž se básnická promluva odehrává. K nejnápadnějším rysům této tvorby proto patří důraz na odlišnost a rozporuplnost, na kontrast a konflikt, na dramatičtější básnický výraz a na vnitřní dynamiku básně, tedy na to, co hymnickým přitakáním předchozího období mnohdy chybělo. Básník již není tím, kdo proklamuje předem rozhodnuté vítězství dobra nad zlem, ale tím, kdo neustále znovu hledá způsob, jak vyjádřit svůj rozporný vztah k nejednoznačným skutečnostem. Napětí vyrůstající z jinakosti a z myšlenkové energie proudící mezi protipóly je dokonce chápáno jako nezbytná podmínka životaschopnosti básně, možnosti vyslovit mnohovýznamovou a hodnověrnou výpověď o lidské existenci.

Spor a střet v jednotlivých básních často nabýval podoby dialogu, někdy téměř dramatického. Tak se objevil v jednotlivých básních a v kompozici oddílů jednotlivých sbírek (např. Rozhovor bláznů v Mikuláškově sbírce *To královské*), ale především v rozsáhlých skladbách s epickým jádrem, v nichž poezie, vydávaná v tomto období, dospěla k jednomu ze svých uměleckých vrcholů (Hrubínova *Romance pro křídlovku*, Holanova *Noc s Hamletem*). Jsou-li tyto skladby projevem směřování ke komplexnější básnické výpovědi, pak jinde tatáž tendence básníky přivedla ke snaze sbírky či jejich části vnitřně provázat a komponovat je jako cykly (Holanova *Mozartiana*, jednotlivé části Mikuláškovy *Svlékání hadů*), takže i některé lyrické sbírky tak mohly být dobovou kritikou vnímány i jako vnitřně jednoduše komponované skladby (Hrubín: *Až do konce lásky*, Seifert: *Koncert na ostrově*).

Dokladem obecnější tendence k reflexi a seberefexi je i skutečnost, že ji lze vysledovat u autorů různého básnického naturelu, jak například v poezii Vladimíra Holana, u něhož byla v podstatě projevem básnickovy kontinuity s vlastní předválečnou tvorbou, tak i u Jaroslava Seiferta, pro kterého vydání knihy *Koncert na ostrově* (1965) znamenalo počátek nového tvůrčího období. Nejenom u těchto dvou básníků byla přitom tato tendence doprovázena mimo jiné inklinací k různým podobám rozvolněného či volného verše. V básních Vladimíra Holana, jimž písňová povaha nebyla nikdy vlastní, se rýmová a rytmičká složka zřetelně oslabila. Uvolňující se verš přestal sloužit melodii, vyvázal se z rýmové i rytmičké závislosti na ní a výrazně se zprozaizoval, což je nejnápadnější – opět v kontrastu k autorově starší poetice – v případě Jaroslava Seiferta.

Jestliže v předchozím desetiletí píseň patřila k velmi produktivním a kanonizovaným básnickým žánrům, nyní písňovost ustoupila i z tvorby básníků, pro něž byla do té doby projevem jejich vrozeného básnického

talentu nebo velikým pokušením. Jaroslav Seifert a František Hrubín se dokonce od nebezpečné svůdnosti harmonizující písňové kantilény otevřeně distancovali. Hrubín ve sbírce *Až do konce lásky* o ní psal jako o oknu zamrzlém květy: „je-li statečný básník, / rozbije to okno: neučesaný, křiklavý svět se k němu nahrne.“ Seifert v *Koncertě na ostrově* sice ještě své texty nadále pojmenovával jako písně, ale dobře už věděl, jak jsou slova nestálá: „Kdybych je přinutil, aby mi tančila, / zůstanou němá. / A ještě kulhají.“

Tato prozaizace verše úzce souvisela i se skutečností, že řada starších autorů začala podstatně zúročovat inspiraci civilismem, který do poezie vnesla tvorba básníků ze Skupiny 42, jakož i podněty programu poezie všedního dne, prosazovaného skupinou kolem časopisu *Květen*.

Holanova básnická rehabilitace

Posun poezie k reflexivnosti, niternosti a zároveň i k metafyzickému přesahu do prostoru monumentalizující básnické abstrakce lze sledovat na vývoji básnické tvorby Vladimíra Holana, která se v průběhu šedesátých let začala před čtenáři zjevovat ve své neobyčejné rozloze, hloubce a složitosti a nabyta tak pro současníky reprezentativního a také mimořádně inspirativního rozměru. Nikdo jiný ze soudobých českých lyriků neměl svým romantickým pojetím poezie a výsadní morální rolí básníka na českou poezii té doby takový vliv; uhrnutí Holanovým básnickým světem zasáhlo zejména mladší generaci a pro mnohé začínající tvůrce bylo východiskem k utváření vlastního výrazu (nejednou však vedlo i k epigonství).

Z hlediska tvůrčího i publikačního byla šedesátá léta pro Holana velmi úspěšná. Dokončil a vydal reflexivní skladbu *Noc s Hamletem* (1964), napsal dvě objemné sbírky drobné reflexivní poezie a dočkal se jak ucelené edice svých starších epických skladeb, tak i vydání své lyrické tvorby z let 1939–48 (*Bez názvu*, 1963; *Na postupu*, 1964) a z první poloviny padesátých let (*Bolest*, 1965). Péčí editora Vladimíra Justla byla vydána rovněž řada výborů (např. *Noční hlídka srdce*, 1963; *Ptala se tě...*, 1965; do konce šedesátých let bylo vydáno šest takovýchto tematicky či žánrově koncipovaných výborů). Od roku 1965 začaly vycházet Holanovy *Sebrané spisy* (ed. Vladimír Justl, do konce desetiletí vyšly čtyři svazky).

Svých šedesátých narozenin v roce 1965 se Holan dožil jako slavný a uznávaný básník, jemuž začaly vycházet rovněž překlady jeho básní do cizích jazyků. V roce 1967 obdržel prestižní italskou básnickou cenu „Etna Taormina“, v roce 1968 získal titul národní umělec, roku 1969 byl navržen tehdejším Svazem českých spisovatelů za kandidáta na Nobelovu cenu za literaturu.

Vydání souboru Holanových básnických epických „příběhů“ (*Příběhy*, 1963) souznělo s dobovou tendencí k oživení a inovacím básnické epiky (obdoby lze nalézt například v tvorbě Hrubínově), ale i s odklonem české poezie od vázaného verše, předjímalo její obrat k hledání možností verše rozvolněného a volného. Holanova básnická epika zahrnuje jednak verše vznikající v době války, které jsou psané vázaným veršem (Terezka Planetová a Cesta mraku), jednak skladby vzniklé v letech 1948–55, pro něž je příznačný právě volný verš (např. *Zuzana v lázni*, *Martin z Orle*, *řečený Suchoruký*, *Smrt si jde pro básníka* a další). Pro obě časové vrstvy přitom platí propojení epické osnovy – lapidárních příběhů o osudových úderech drtících člověka – se zvýrazněnou lyričností a reflexivností a také přesah do prostoru mýtu. Výpověď o tragické osudovosti lidského bytí je ukotvena v detailech důvěrné předmětnosti a zaujata křivolakostí, neredukovatelností prostých životů.

Rozsáhlá reflexivní báseň *Noc s Hamletem* vznikala ve dvou fázích. V letech 1949–56 básník napsal původní verzi, kterou pak po šesti letech v jiných literárních a kulturních souvislostech redukoval a výrazněji tvarově a významově strukturoval. Poprvé byla přednesena ve *Viole* v listopadu 1963, časopisecky a knižně pak byla vydána v roce 1964.

Básnická skladba, která je – podle autorových slov – holdem Shakespeareovi, tvůrci, jehož literární díla také nelze redukovat na jednoduchou tezi, syntetizovala většinu dominantních motivů a tematických a myšlenkových konstant Holanovy poezie a také formulovala autorův básnický program. Je podobenstvím ozřejmujícím tragický úděl člověka a současně vyhrocenou a vášnivou polemikou s konvencemi a iluzemi, s nesvobodou, s dějinami, chápanými jako kupa ustavičně se opakujících lží. Jako hněvivou polemiku s ujařmující dobou lze číst již vstupní pasáž o svévolných interpretech: „A těm, jakože se odvažují mapovat i touhu, / je lehké, třebaže i oni jsou / prchlivým svědectvím ustavičných hovad...“

Situačním rámcem a dominantním časoprostorem básně je samota a noc, vyzývající lyrického mluvčího k meditacím a záhadným nočním rozhovorům s přízračným společníkem, princem Hamletem. Noc má u Holana převážně tragický ráz, je temným, osudovým a metafyzickým pozadím bytí, je to noc z legend, mýtů a balad, noc, která trvá a jež všechny přežije, noc-hrobka i noc navštěvovaná mrtvými a přízraky, noc, v níž splývají všechny známé časy. Kompozičně je tak *Noc s Hamletem* vystavěna jako mnohovýznamová reflexe, která ustavičně přechází z reálné roviny do roviny symbolické a prostřednictvím nočního dialogu autora se sebou samým i s literární postavou Hamleta do jednoho sémantického celku svazuje velmi různorodé prvky tematické i tvarové. Lyrické, epické a dramatické složky básně jsou přitom propojeny značně volně a vytvářejí bohatě významově členěné polytematické pásmo. Výsledný celek působí jako dramatická montáž textů různého

charakteru a různé provenience, obrazy, úvahy, příběhy a dialogy se v básni mnohdy zcela osamostatňují a působí jako samostatné básnické celky.

Po stránce tematické skladbu charakterizuje vzájemné postupování několika motivických a problémových trsů. Pocity samoty a lidské izolace jsou spojovány s typicky holanovským motivem zdí (který se třikrát opakuje ve vstupní pasáži, několikrát vynořuje v průběhu skladby a postupně se transformuje i do motivů dalších: kamene, balvanu, ruiny hradu). Jistou útěchu básníkovi naopak dodávají – přes vědomí tragického údělu člověka – témata umění, dítěte a dětství, lásky milenecké a mateřské. Výrazný je okruh vymezený kontrastem mezi existenciální svobodou a dějinnou daností.

Klíčovým tématem skladby je ovšem problematika umění a především poezie v soudobém světě, reflexe smyslu a morálky básnického činu. Svě etické pojetí údělu básníka Holan programově artikuloval prostřednictvím aluzí nejen na řadu velkých umělců minulosti, ale i odkazy na některé literární postavy – kromě Hamleta se tu objevují také postavy z řecké mytologie, z tradice biblické či faustovské legendy. Svě postoje autor přitom formuloval obrazem, mikropříběhem, nejčastěji však formou gnómičké verše či maxima, které má mnohdy až podobu morálního apelativu: „Tím větší báseň, čím větší básník, / nikoliv obráceně! [...] A jsi už velký básník, ptáš-li se, s kým se zatratit... / Umění jako dílo, abys nezpyšněl... / Říkám ti, že umění je nářek, / něco pro někoho, nic pro všechny“; „Jenom umění bylo bez výmluvy...“

Obdobný charakter reflexivního pásma mají i dvě další Holanovy skladby z těchto let – fragment *Noci s Ofélií* (vznikala zprvu jako rozměrný doplněk *Noci s Hamletem*, později byla dokončena jako záměrný fragment a bibliofilsky vydána roku 1973) a *Toskána* (psaná mezi lety 1956–63 a poprvé vydaná v souboru *Příběhy*, 1963). Ve srovnání s *Nocí s Hamletem* je *Toskána* (vznikající v době Holanovy nemoci, a proto autorem pocíťovaná a prožívaná jako jeho další básnická závěť) více příběhem, je zřetelně místopisně určena a má chronologicky rozvíjený a gradovaný děj. Báseň je budována jako imaginární básnický cestopis: lyrický hrdina (nesporná autostylizační maska básníková) je dopisem vyzván tajemnou ženou své minulosti ke schůzce v Benátkách, vydá se tedy na cestu Itálií a Toskánskem za touto mámvivou bytostí, ale ta mu stále uniká a on ji na své pouti marně hledá. Teprve při návratu, téměř na konci své marné cesty, se s tajemnou ženou, symbolizující erotické mámení smrti, setkává. Obdobně jako v ostatních pásmových skladbách slouží náznakový dějový půdorys jako jednotící prvek řady reflexí, meditací, evokací vzpomínek a míst, spjatých s Holanovou velikonoční cestou po Toskánsku z roku 1929. Skladba je podobenstvím o trýznivém lidském bloudění za krásou, smyslem života i za nesmlouvavou smrtí.

Charakteristické holanovské obrazy, motivy, emblémy a symboly (motivы zdí, stromů a plodů, milenců, slova a mlčení, dítěte a dětství, lásky,

pohlaví a sexu, dějin, svobody a determinace ad.), které se nacházejí roztroušeny v jeho rozsáhlých lyrickoepických skladbách, se znovu vracejí v koncentrovaných, gnómičkých a definitivních podobách i ve dvojici sbírek *Na sotnách* (1967) a *Asklépiovi kohouta* (1970). Již jejich názvy svědčí o tom, že ústředním tématem Holanovy drobné meditativní lyriky v šedesátých letech se staly poslední věci člověka, vědomí neodvratné smrti, zobrazované v rozpornosti světa i lidského nitra. Tyto dva rozsáhlé soubory přinášejí několikaveršové reflexivní básně různého charakteru, ve kterých sílí dialogičnost: dominantním výstavbovým prvkem řady básní je apostrofa, sebeslovení, skrytý či zjevný dialog. Vedle těchto dialogických básní však sbírky přinášejí i básně-mikropříběhy, které jsou situovány do reálné scenerie, avšak mají symbolickou platnost. Dalším typem jsou gnómičké či epigramatické básně, sloužící k přesnému a povýtce kontrastnímu zachycení myšlenky a existenciálních paradoxů bytí.

Holanova obraznost je tu opět založena na propojování abstrakt s konkréty, poloh sakrálních a profánních, smyslných a spirituálních. Antitetické vidění skutečnosti, snaha zachytit charakteristický výsek života konkrétní situací symbolické platnosti, originální genitivní metafory, v nichž jsou významově vzdálené jevy předváděny s tělesnou, až fyziologickou názorností a imaginativní agresivitou („nádor lůny“, „varlata dramatu“) i rozpor mezi někdy až dokumentaristickou objektivností a barokně košatou obrazností („zadnice nebes zbičovaná vichry až do krve“), dávají této lyrice velkou obraznou sílu, básnickou expresivitu, stylové bohatství, výrazovou přesnost a plasticitu.

V centru autorovy reflexe nestojí izolované předměty, ale vztahy mezi nimi, které jsou zobrazovány převážně jako složitý paradox, umožňující v básni konfrontaci protikladných skutečností, jevů a myšlenek. Holanova poezie této doby, podobně jako předválečná i jako básně vznikající po válce a teprve teď vydávané, je na vztazích mezi předměty a jevy přímo závislá: koncentrované básnické miniatury, tvarově úsporné a na slovo skoupé, v nichž se prolínají a srážejí různorodé skutečnosti, situace, předměty, jevy a vztahy, budují svůj čtenářský účinek na přesahu do prostoru meditativní abstrakce, jenž se nad nimi klene.

Důraz na vztahovost se projevuje v těchto sbírkách mimo jiné i posílením významu těch slovních druhů, které vztahy přímo určují a označují, tedy spojek a předložek, jež se často posouvají do samotného středu sdělení nebo do názvu básně. Například sbírka *Na sotnách* je téměř celá protnuta odporovacím významem všudypřítomné spojky *ale*, která mučivě rozrušuje jakékoli zdání hotových, uzavřených významů. Pro Holanovu tehdejší lyriku je příznačné takovéto osamostatňování neplnovýznamových slov také v názvech básní: zájmen osobních, ukazovacích, tázacích a záporných (Ty?; Toto; Kdo; Nikam), příslovci

zvýrazňujících opakování (Zase), definitivnost (Stále), stav (Zle), spojek (Ačkoli, Aniž, Jestliže, Protože), předložek (Proti, Pod) i citoslovečných výrazů (Běda!).

Proměna Seifertovy poetiky

Důraz na vztahovost a reflexivitu, byť jemnější, se objevoval od poloviny šedesátých let i v tvorbě JAROSLAVA SEIFERTA, který tehdy po odmlce, způsobené mimo jiné vážným onemocněním, opět vstoupil do kontextu české poezie sbírkami, jejichž poetika neměla v dosavadní autorově tvorbě obdoby a dokládala nové směřování jeho lyriky. Pro Seiferta doposud typická okouzlená zpěvavost tu začala být do velké míry potlačována či doplňována vědomím osudovosti, s níž do našich životů vstupuje neustálé ohrožování lidskosti a také smrt. Smyslově vášnivý příklon k životu byl nyní nově konfrontován nejen s melancholií vzpomínek evokujících zmizelý 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 obraznosti a rafinované práce s rýmovými souzvuky počala ustupovat volnějším podobám verše, což básník sám vnímal jako velmi bolestivý proces: „Stálo to dost bolesti i námahy. Teprve teď poznávám, jak rým lehce nese zbytečná slova. [...] Prostě už to neumím. Ale mohu vás ubezpečit, že volný nebo uvolněný verš je mnohem pracnější“ (Literární noviny 1967, č. 23).

Pro další vývoj Seifertovy poezie byla rozhodující sbírka *Koncert na ostrově* (1965). I když většina básní této knihy ještě nese název píseň, je pro ni charakteristické radikální opuštění tradičního písňového vázaného verše opírajícího se o veršovou intonaci, syceného metaforickým bohatstvím a provázaného virtuózní rýmovou technikou. Místo toho si Seifert stvořil prozaizovaný mluvní verš nesený především intonací větou, s přesahy a rytmickými předěly uvnitř jednotlivých veršů. Střídmá obraznost, využívající hlavně přirovnání a perifrází, dodává tomuto verši rozměr civilnosti a autentičnosti, ale i konkrétní smyslové názornosti. Využití řady dějových prvků, které stojí v pozadí lyrické reflexe, a ostré pointování básní formou gnómického závěru ještě zvýrazňuje naléhavost, reflexivitu a osudovost básnické výpovědi.

Koncert na ostrově je sbírkou, která má – jak si povšimla soudobá kritika – blízko k celistvě komponované výpovědi, ke skladbě, poemě či vzpomínkovému reflexivnímu pásmu, jehož rámec utváří obraz Prahy, města autorovi důvěrně známých míst, rozmanitých scenerií a podob daných i

proměnami jednotlivých ročních období. Jedenáct oddílů knihy je rozklenuto mezi osobní intimní zpověď a svědectví o proměnách doby. Typické tematické okruhy Seifertovy poezie – okouzlení Prahou, různými mámivými podobami ženství, prožitek času i pocit dočasnosti žití – se v ní zvolna přesouvají do polohy konfesijní a sjednocujícím tématem se stává autorův vlastní život nahlížený s vědomím lidské smrtelnosti. Toto básnické vzpomínání obzírá – navzdory své intimitě – velký časový horizont. Prolínající se obrazy a cyklicky variované motivy evokují řadu momentů historických i osobních počínaje lety autorova žižkovského dětství.

Určujícím leitmotivem sbírky je ovšem smrt, jejíž náhodný dotek je určujícím motivem již vstupní básně: „Kdysi jsem našel své jméno / na černé korouhvi stříbrným písmem / i s datem smrti. [...] Ten mrtvý byl však někdo jiný, / protože já tu jsem. // A jsem to vůbec já? Trochu si nevěřím. / A to je dedikace. / Komu? / Mrtvému na černé korouhvi.“

Většina obrazů, příběhů a vzpomínek sbírky se tak odvíjí od náhodných i osudových setkání lyrického mluvčího s různými podobami smrti, ať jde o události z dětství a mládí, o reminiscence na léta válečná (holocaust zpřítomněný obrazem židovské dívky, heydrichiáda, Vančurova smrt či pohřeb Jaroslava Ježka v cizím prostředí amerického velkoměsta atd.). Prostřednictvím obrazů smrti se tak Seifertovy básně ustavičně vrací k vědomí lidské dočasnosti, křehkosti a pomíjivosti; jsou smrti jakoby ukradeny gestem básnické tvorby, rovněž však jsou hlubokým uvědoměním si závrtných podob míjejícího života: „Až teprve teď, kdy jsem už stár / a kdy se zdá, / že mi to věru za to nestojí, / počínám chápat závat časnosti. // Vždyť život je jen vzlyk, / a jiný život není / a pod tím rozstříleným praporem / je krásy dost.“

Koncert na ostrově vyznačil následující Seifertovo směřování, které přineslo na konci šedesátých let triptych kompozičně již uvolněnějších sbírek, z nichž ovšem tehdy byly vydány pouze dvě: *Halleyova kometa* a *Odlévání zvonů* (obě 1967). První sbírce dominuje mnohotvárný obraz Prahy, většina básní je otevírána obrazem konkrétních míst, básníkovi drahých pražských scenerií a budov (Hvězda, Letohrádek královny Anny, Bertramka, Kampa, Rudolfinum, Tylovo divadlo aj.), a zároveň osobní vzpomínkou či kulturní tradicí s nimi spojených osob (Holan na Kampě, Toman na Břevnově, Mozartova a Sudkova Praha, kavárna Slavia s reminiscencí na Teiga a Nezvala atd.). Pražské lokality a veduty jsou výchozím prostorem tohoto imaginárního putování, jsou zaplněny vzpomínkami na mrtvé, připomínkami živých a reflexemi lyrického mluvčího, často konfrontujícího okouzlení zmizelým světem s neútěšnou přítomností stáří. Přestože motivy smrti už nejsou v této sbírce tak časté, stávají se i zde působivým kompozičním svorníkem: sbírka je otevřena není za přítelem A. M. Píšu a ukončena trýznivou básní Nemocnice v Motole o štěstí mrtvých (inspirovaná

právě smrtí Píšovou): „Ale přiznejme si / že ani toto štěstí / nestojí za to
dlouhé bloudění, / kdy člověk chodí od smutku k bolesti, / od neštěstí k žalu /
a říká tomu život.“

Milostné téma je jádrem sbírky *Odlévání zvonů* (1967). Ve verších defilují různé portréty žen, vytržené z uplynulého času vzpomínkou, ozvláštňené znovu košaticí básníkovou metaforikou, citově bezprostřední v meditativní konfesi nesené plastickým recitativem volného verše. Omamná setkání s rozmanitými podobami ženství, od děvčátek a dívek, mladičkových i zralých žen, prvních lásek i vysněných krás z filmových plakátů až po životní partnerku a matku, vyznívají jako hold ženě a ústí do oslavy ženského principu a lásky. Prizmatem márnivého panerotismu jsou často viděny přírodní scenerie i předmětný svět, takto zabarveny jsou vzpomínky i prožitek času: „I voda zaoblí kameny vodopádu / k milostné kráse ženství / a věci kolem nás připomínají ženu. / Chomáček trávy a klín praporu, / hebký důlek hnízda / i vlhký kalich rozkošného květu.“

V klíčové závěrečné básni *Elegie z Mariánských lázní* se smrt a láska znovu potkávají jako dvě konstanty lidského bytí a obrazy vše prostupující márnivé milostné touhy končí v deziluzivním akordu tíživě tělesné samoty lidské existence: „Vždyť ve svém životě nemáme nic než vlastní tělo. / Někdy je sice těžké přespříliš, / však konec konců je to jediné, / co člověk vůbec má. // Vše ostatní jsou kalné preludy / a mihotání stínů.“

Osudové naléhavosti nabývá sbírka veršů z let 1968–70 *Morový sloup*, která již na počátku normalizace nemohla vyjít. (Od roku 1973, kdy vyšla jako samizdat v edici *Petlice*, kolovala v řadě opisů. Knižně byla poprvé vydána v zahraničí, roku 1977 v Kolíně nad Rýnem v nakladatelství *Index*, roku 1979 pak vyšla anglicky v Londýně, 1980 zrcadlově česko-anglicky v New Yorku. V Československu byla oficiálně vydána až roku 1981.)

Morový sloup, sbírka, již se Seifert chtěl v bilančním ohlédnutí rozloučit se svými čtenáři, nese všechny znaky zralé básnické reflexe. Některé básně nabývají svou naléhavostí a citovým zaujetím až podobu litanie. Po vstupní básni, která je loučením s dávným mládím, s mrtvými přáteli básníky Mahenem, Wolkrem, Horou a Halasem, následuje pět cyklů, v nichž motivy milostné, existenciální, krajinné i vzpomínkové jsou zvažovány z pozice bilancujícího starého básníka, který odchází: „Hrabě je mrtev, hraběnka je mrtva, / básník je mrtev. / Hudebníci jsou mrtvi. / Všechny mé lásky jsou mrtvé / a já sám se již chystám, / abych odešel.“ Závěrečný oddíl *Epilogy* pak v několika básních sumarizuje životní postoje básníkovy a ústí v přesvědčení, že být básníkem v Čechách je i přes všechny osudové a tragické dějinné peripetie i osobní trýzeň úděl čestný: „Někdy byly mé verše pošetilé / až hanba. // Ale za to se neomlouvám. / Věřím, že hledat krásná slova / je lepší / než zabíjet a vraždit.“

Lyrický subjekt v dramatu světa: Závada, Hrubín, Mikulášek

Cestou vzpomínkové a bilancující existenciální básnické reflexe se v šedesátých letech vydal rovněž VILÉM ZÁVADA, který tehdy zcela otevřeně formuloval právo básníka na negaci, nutnou k postžení složitosti a dramatickosti světa: „Umělec neokrašuje a nepozlacuje. Nepoetizuje a neidealizuje, ale také neočerňuje. U velkého umělce lze i z negativu usuzovat na sílu jeho pozitivního životního pocitu. Skutečný básník se může vrhnout i na dno pekla a vynést z něho obrazy, jež mobilizují k obraně a k boji proti životnímu zlu.“ Citát pochází ze závěrečného dodatku ke sbírce *Jeden život* (1962), v níž se Závada opět vrátil k příznačným mučivým motivům známým z jeho poezie třicátých a čtyřicátých let, k obrazům přízračné krajiny industriálního Ostravska, třebaže tlumeným a harmonizovaným vzpomínkami na autorovo venkovské dětství. Závadův verš tu nabývá lapidárnosti a prorocké přisnosti místy až bezručovské. Obrazy jevové skutečnosti jsou niterně prožívány, reflexí sjednocovány a poté nabývají podoby symbolické a spirituální básnické výpovědi: „Z prchavé rozkoše dny naše prýští, / z krátkého spojení dvou nekonečností. / Smrtelná žena nese život příští. / Žijící smrtelník cítí van věčnosti.“

Závěr sbírky tvoří dvě rozsáhlé básně, polytematická skladba *Jeden život*, bilancující životní osudy básníkovy od konce první světové války do let poválečných, a apostroficky budovaná trojdílná báseň *Moře*, v níž jsou symbolizace a monumentalizace jevové reality, základní tvárné postupy celé sbírky, sjednoceny obrazem lyrického subjektu, který, vydán bezbřehosti a proměnám času i mořského živlu, prociťuje osudovou jedinečnost lidského života: „Jen jeden život mám a ten je krátký. / Změří jej stopy jediného chodce. / Nemohu přeskočit ani den v roce, / nemohu jeden chybný tah vzít zpátky.“

Ještě výraznějším posunem k bolestné osobní bilanci je hořká meditativní lyrika sbírky *Na prahu* (1970). Dřívější stoická moudrost, sladkost vzpomínky či opory nacházené v prostém pozemském štěstí v knize zcela ustupují do pozadí a básně převážně volného litanického verše jsou zaměřeny k hořké, nesmlouvavé reflexi života, vysvlečeného z iluzí a vystaveného napospas nicotě a blížící se smrti. Chmurně obžalobné a kazatelsky přísné ladění sbírky i směřování k litanické a žalmistické formě souznělo s tóninou starozákonní *Knihy Jobovy*, kterou Závada tehdy přebásňoval. Sbíрка již svým titulem odkazuje k mezní situaci lyrického mluvčího, jenž stojí „na prahu země“, „na prahu onoho světa“. Charakter tohoto mluvčího je určován situací životního i básnického outsidera, jenž stojí jako ten „černý vzadu“, je osudově poznamenán inferální krajinou ostravského regionu, vydán času a

smrti, obtížen vzpomínkami, výčitkami i vlastními prohrami; jako truchlící svědek obecného dobového úpadku, vyčerpaný a bědující stařec, uzavřený často v klaustrofobicky působícím prostoru (sklep, čekárna, bludiště, stěna, zed'), se dobírá v předtuše smrti představy, že člověk je částíčkou vklenutou do vyššího rytmu přírody a kosmu: „Člověk zasvítl jak sirka a zhasne / V dýmu se rozplynou láska i štěstí / Svět není místem posvícenských hodů / Není v něm klidu ani odpočinku / Jenom ty krátké chvíle na mrtvém bodu / mezi přílivy a odlivy moře / mezi otvíráním a zavíráním země / mezi vdechem a mezi výdechem / Mezi dvěma pohyby kyvadla / mezi tím co už je navždy pryč / a tím co ještě nepřišlo.“

FRANTIŠEK HRUBÍN se při směřování k básnickému příběhu, k civilní dikci a k reflexi širších dějinných a společenských horizontů konkrétního lidského života mohl – na rozdíl od Seiferta – opřít o svou starší tvorbu: o tu její linii, která ve čtyřicátých letech dala vzniknout *Jobově noci* a *Hirošimě* a v padesátých letech pokračovala skladbou *Proměna*. Jestliže v jiných polohách svého díla básník dával prostor své přirozené inklinaci k písňovosti, v této linii se od svůdné harmonizující melodičnosti oprošťoval a dialogičností, montáží a konfrontací různých hledisek se jí snažil vědomě čelit: „Těžší je bránit se melodii, než o ni zápasit: je svůdná. Ale ještě těžší je nepodlehnout jí, je-li nám vrozena. Stále plyne a uhlazuje i ty nejřezavější zkušenosti v hladké sloky, o něž se neporáníš“ (*Až do konce lásky*).

Na kontrastu, na konfrontaci a dialogickém střetu protikladů je postavena Hrubínova sbírka *Až do konce lásky* (1961): již na jejím počátku autor využívá kontrastu mezi mottem, úryvkem vlastních veršů z třicátých let, v nichž prosil život, aby postál, a následující básní, v níž životu vyjadřuje vděk za to, že jej tehdy neposlechl. Básníkův spor se sebou samým prostupuje celou sbírkou, nejvýrazněji v antinomii obrazů světa civilizací zdokonaleného a křehkého, odedávna stále stejným rizikům vystavovaného lidského nitra.

Nejvýznamnějším a nejpopulárnějším Hrubínovým dílem z šedesátých let je básnická skladba *Romance pro křídlovku* (1962). Obdobně jako dříve v *Proměně* (ztvárnění báje o Daidalovi a Ikarovi) nebo v „předslovu“ k básni *Syrinx* ze sbírky *Až do konce lásky* (Najáda pronásledovaná Panem) zde autor potřeť užil Ovidiových *Proměn* (citát z báje o Faëthonovi, smrtelném synu nesmrtelného boha Héliá, který si ve své jinošské troufalosti vynutil na svém otci darem jeho sluneční vůz a tím se odsoudil k jisté smrti). Motto o daru, který je nad síly smrtelníka, dává mytologický rámeček tragické milostné vzpomínky na první prázdninovou lásku studenta a děvčete od kolotoče. Výchozí milostný příběh je vyprávěn přerušovaně, fragmentárně, je uvolněn a ustavičně zatlačován do pozadí řadou lyrických vyznání, hymnických bilancí, reflexí a impresí. Stává se tak mnohvrstevnatým podobenstvím o jinošském zasvěcení do světa dospělosti, o první velké milostné i sexuální

zkušenosti, o prvním setkání se smrtí. Dávný iniciační příběh nenaplněné lásky, která musela ustoupit smrti, je vydobýván ze zapomenutí a vyprávěn lyrickým hrdinou, jenž na sebe bere několik podob – je jinochem a mladým mužem, ale i vzpomínajícím stárnoucím básníkem, dobírajícím se teprve pozvolna plného smyslu vlastního dávného milostného prožitku. Skladba se tak stává konkrétní výpovědí o osobním smyslově bohatě prožitém citu, zároveň však tento osudový příběh o nesmrtelné lásce nabývá nadosobní, univerzální, mytologické platnosti. Vlahá a mámivá srpnová noc s průhledy do hvězdných výšin je v básni vhodnou scenerií k existenciálnímu dramatu, v němž vědomí prožitku lásky a smrti dává břemeni života mytický rozměr a kosmický rámec: „a je to noc všech nocí, prvně v žití nesu / strašné břímě lásky a smrti současně, / a sladko je mi nést je, navždycky třeba, / i s tím mrazením i s tím šikováním / k dlouhým a drsným bitvám o život ve mně.“

Poslední z řady Hrubínových lyrickoepických skladeb je vánoční baladický apokryf *Lešanské jesličky* (1970), který záměrně navazuje na tradici starých českých vánočních legend. I v této své jediné „zimní“ básnické skladbě se autor znovu vrací do kraje svého lešanského dětství, aby dramaticky působivě vyprávěl prostý, zároveň však symbolický příběh dítěte, rodiči odloženého ve sněhové závěži před hostincem a v poslední chvíli zachráněného před umrznutím. Svým charakterem a ztvárněním je i tato skladba úzce provázána s předchozími Hrubínovými básnickými příběhy (mytizace, postupování a simultaneita času příběhu, času dávného dětství a aktuálního času básníka, hledání identity v ponoru do času a krajiny dětství, osudové ohrožení života i jeho nepatetická oslava atd.). Báseň, členěná do čtrnácti krátkých zpěvů, je psaná alexandrinem, ovšem s autorským záměrem, aby „tento vznešený akademický verš začal zakopávat o suky a praskliny, a lámal se v přesazích do dalšího verše“ (v dopise Vladimíru Justlovi ze září 1970). Závěrečné symbolické putování Josefa a Marie s dítětem českou zimní krajinou, zpovzdálí osudově provázeno zlověstným Herodesovým stínem, ústí, v souladu s duchem a poetikou naivních lidových křesťanských legend, v oslavu dítěte jako garanta všech pozitivních životních hodnot a domova jako hlubiny bezpečí: „ať na šestery žalosti je sotva jedna / radost, ať nad světem se viklá balvan pohrom, / rozvoní se tu balšámová zahrada / a jasnost veliká zaskví se od děťátka.“ Skladba vyznívá jako poselství o věčné povinnosti chránit nový, bezbranný, a proto stále znovu ohrožovaný lidský život.

Trýznivým Hrubínovým lyrickým epilogem je bibliofilsky vydaná sbírka *Černá denice* (1968), věnovaná památce rodičů a sestry, která dokumentuje, jak rozhodně básník zrušil pokušení harmonizující mámivé kantilény a vydal se směrem ke kruté věčné, detailní a zároveň snově monumentalizující prozaizované situační poetice svého posledního lyrického cyklu. Lyrický mluvčí s drásavou ironií zachycuje svou životní situaci, sirobu a

nepotřebnost: „Jitro pro selanku. / Ale já jsem z papíru propáleného cigaretami. / Čekám tu, až mě zmuchlají a hodí pod koště.“ Setkávání s mrtvými se uskutečňuje prostřednictvím snů, připomenutím detailů opuštěných věcí, evokací důvěrně známého lešanského rodového venkovského prostředí, laděním básní do podzimních barev i zvýrazněním motivu hlíny. Poetika básní bývá založena na prolínání reálné a snové roviny a právě drastické setrvávání v přízračné a tíživé atmosféře snu dodává tomuto cyklu znepokojivých básní o mrtvých a strachu z neznáma smrti velkou básnickou sílu.

I tehdejší poezie OLDŘICHA MIKULÁŠKA prošla výrazným vývojem a stávala se dramatičtější a naléhavější výrazem nezaměnitelného básnickova prožívání světa. Již od konce padesátých let stavěl Mikulášek své nové sbírky (*Krajem táhne prašivec, Ortely a milosti*) na dramatickém a konfliktním pohledu na svět. Jeho verše vyjadřovaly složitost a protikladnost života i mnohotvárnost skutečnosti. Tehdy definitivně opustil zjednodušující optimistické a harmonizující polohy některých dřívějších sbírek a vrátil se k „černé múze“, o které se poprvé hovořilo v souvislosti s Mikuláškovu tvorbou čtyřicátých let.

Konflikt a drama jako osobitý způsob pohledu na svět i hlavní princip básnické tvorby označil za určující ostatně sám Mikulášek v eseji *O básnickém poslání a řemesle* v závěru bilanční sbírky *Svlékání hadů*: „Považuje-li (básník) život za věčné drama, považuje za drama a za dramatický zápas i samo básnění, a zápasíště hledá v konfliktnosti života, nikoliv na kazatelkách a obvazích. V neustálém sváru čestného a rovného postoje ke světu (a dnes k ohroženému světu), jak se mu jeví a jaký by jej chtěl mít, prochází básník bolestmi a radostmi, zoufalstvím i nadějemi, nalézá život v jeho střetání s protichůdnými a nepřátelskými silami, uprostřed něhož stojí jako v palbě elektrických výbojů. Spáleniny jsou jeho kořist.“

Mikuláškovy básně zachycují skutečnost v rozporuplném pohybu, ve střetávání protikladných jevů, v mnohosti a ustavičné pulzaci. Obraznost těchto básní je založena na ostře viděném detailu, dění básní je podporováno racionálním a až konstruktérsky promyšleným tvárným a myšlenkovým úsilím. Osobitým prostředkem snahy po 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 nebyvalé košatosti dalšími přidávanými větami, navazovanými na výchozí větnou konstrukci pomocí anaforicky se vracejících slov či veršových segmentů v přebujelé a složité syntakticky a sémanticky protkávané předivo básně, která pravidelně míří k výrazné pointě.

Mikulášek jako básník zvládl řadu zcela protichůdných poetických postupů a žánrů, jimž vtiskl osobitý výraz. Například sbírka *První obrázky*

(1959) je dokladem toho, jak osobitě a virtuózně dokázal variovat výchozí žánr sonetu. Pokusem o časovou „kosmickou píseň“ je zase skladba *Albatros* (1961), inspirovaná technickými možnostmi člověka (vypuštěním sovětské družice na Měsíc) a variující motiv Písně o družici z Ortelů a milostí. Básnickou bilancí a uměleckou syntézou všech dosavadních podob Mikuláškovy tvorby je pak sbírka *Svlékání hadů* (1963) obsahující všechny typy jeho básní: v oddíle Poháry je devět básní, „variací“, založených na osobitém rozvíjení a originálním básnickém uchopení výchozího obrazu či motivu. Oddíl titulní přináší sedm myšlenkově závažných reflexivních básní, jež vycházejí ze záběru každodenní situace (podzimní hon, jídlo vstoje v bufetu, déšť nad Brnem, nákup masa u řezníka atd.), kterou rozvíjejí v paralelách k existenciální či společenské situaci. Oddíl Rybky shrnuje lyrické miniatury – „obrázky“, obrazně bohaté básně převážně přírodních a osobně laděných inspirací; knihu uzavírá ódická báseň Tráva, v níž motiv trávy přerůstá v hold nezničitelnému a nepoddajnému životu.

I v následujících sbírkách *To královské* (1966) a *Šokovaná růže* (1969) je spojujícím gestem básníkovo úsilí po plném, vzrušeném prožívání lidské přítomnosti a potřeba neustále si je vyvzdorovávat. Jeho básně jsou proto především sporem s odkrveným přežíváním a zbabělou pohodlnou spokojeností, v níž „všechno je nějak / příliš v pořádku“ a rozvíjejí specifickou autorovu dialektiku, jejíž protipóly netvoří ani tak život a smrt, jako spíše rozkmit mezi životem a živořením, mezi vášní a intelektem na jedné straně a mezi vyprahlou netečností na straně druhé, mezi láskou a citovou prázdnotou.

POEZIE TRADIČNÍCH KONTUR

Oslabení oficiálních norem v šedesátých letech poskytlo více místa i pro autory nepřinášející svou novou poezií výraznější inovační impulzy. Jejich tehdy vydávané sbírky na sebe neupozorňovaly ani svou kvalitou, ani zvláště nápadným nedostatkem či provokativním gestem a nevyvolávaly tudíž příliš velký zájem čtenářů a literární kritiky. V každém období však existuje často velmi početná suita autorů, kteří píšou vcelku tradiční konvenční poezii, jež doplňuje a v dílčích momentech i dotváří ucelenější a plastičtější obraz dobové básnické produkce.

Od ideologičnosti k reflexi a intimitě

V daném období je však důležitější, že k takovýmto autorům lze počítat mnohé z těch, kteří si – ze své pozice v politické hierarchii – dělali nárok na vůdčí postavení v literárním životě i literatuře samé, zejména básníky, již svou poezii v předchozím období vzorově sepjali se stranickou angažovaností: IVANA SKÁLU a JANA PILAŘE. I jejich proměna – způsob, jakým reagovali na novou společenskou a literární situaci a snažili se své básně otevřít všednodenním průhledům do syrové skutečnosti – je totiž dokladem proměňující se estetické normy, výrazem básnické konverze a využitím poetické konjunkturny. I oni se v této době začali otevírat složitějším a méně proklamativním životním obsahům, jejich nové sbírky byly nasyceny smyslově bohatší obrazností, autoři využívali možnosti rozvolněného či volného verše modernější dikce, ale hlavně se zbavili prvoplánové političnosti. Potřeba zintimnění a tím i zdůvěryhodnění díla se v tematické rovině Skálovy sbírky *Zdravím vás, okna* (1962) projevila například častějším zařazováním básní milostných, které mají charakter reflexivní miniatury, a cestopisných pohlednic z Francie a Itálie, vnášejších exotickou a impresivní polohu. V Pilařově sbírce *Krajinou pádí kuň* (1967) jde zase především o variace na rustikální lásku a úctu k rodné zemi a vzývání touhy jako zdroje neustále se obrozujícího života v jeho plnosti. Podobně jako v předchozí sbírce *Otevřela se přede mnou růže* (1961) se autor nebrání – byť zdrženlivým – pocitům úzkosti a smutku, které nelze jednoduše vysvětlit ani vyřešit. Přes příznačné posuny tematické a výrazové si však oba autoři nadále střežili ideologické zaměření svých nových sbírek a zařazením několika agitačních a moralizujících básní nenechávali čtenáře na pochybách, že jejich směřování k intimitě a reflexi má své limity.

Obdobnou proměnou prošel také JIŘÍ TAUFER, funkcionář, básník a překladatel, jehož tvorba se od první poloviny padesátých let rozvíjela pod silným vlivem vlastních překladů poezie Vladimíra Majakovského. Ideální realizací Taufrovy představy poezie se stala sbírka *Kdo nám zastihuje blankyt...?* (1960), prezentující veršovaný doprovod k protiválečným plakátům východoněmeckých výtvarníků pro berlínskou podzemní dráhu. Jakkoli i v následné tvorbě nadále zůstal věrný svému vzoru a usiloval o apelativnost veršů a jednoznačnost přímých pojmenování, současně potlačil svůj sklon k přímočaře agitačnímu pojetí poezie, což se projevilo i tím, že z jeho básní ustoupil obligátní – od Majakovského převzatý – trojřádkový verš a objevil se pokus využít i tradičních básnických forem. Výsledkem byl cyklus formálně volným způsobem pojatých sonetů *Znělec* (1961), jenž se pokoušel vyjádřit ideologii a životní postavení moderního sebevědomého proletariátu a soustředil autorovy osobní vzpomínky na mrtvé přátele-literáty. Ve sbírce *Téma paměť* (1966) místo osobní paměti nastupují úvahy o

minulosti dějinné: od oslavy předků-revolucionářů sbírka míří k závěrečné obsáhlé básni o letu do Sovětského svazu, která prozaické pasáže střídá a stupňuje prozaizovaným veršem.

U mnoha nevýrazných básníků, kteří přijali poúnorový vývoj za svůj, byly třídní nenávist a budovatelský optimismus vystřídány pocity životní pohody. Zejména autoři starší generace nacházeli pohodu ve vzpomínkách, ovšem s vědomím, že není sice nutné chválit přítomnost, ale že je přesto nutné být opatrným při chvále minulosti. Paměť hrála – jak to naznačuje už název sbírky *Několik dní v mé špatné paměti* (1962) – důležitou roli také v tvorbě JOSEFA RYBÁKA. Básník se však nesnažil zachytit své vzpomínky v jejich konkrétnosti, usiloval – a to i v básni z venkovského prostředí s příznačným titulem *Doma* – o jejich převádění do obrazné, obecné, většinou povšechné abstraktní roviny. Spíše než o výjevy a scény vyvolávané pamětí tu tak jde o konstatující rozvažování. To platí také o básních z přítomnosti, věnovaných prostým dojmům z městského prostředí a z cest po republice a také o oddílu bojovných básní zaměřených k problematice mezinárodní politiky. V koncentrovanější podobě tatáž témata a postupy opakuje sbírka *Výjevy* (1966) jen s tím rozdílem, že básník je víc zaujat vlastní osobou a usiluje – opět však v rovině zobecňujících úvah – vyslovit své vnitřní sváry.

Bezvýhradně kladné jsou vzpomínky JAROSLAVA BEDNÁŘE, jenž ve sbírce *Živý dech* (1963) píše nejen o mládí, osobním i sdíleném se soudruhy-literáty, ale vzpomínkový charakter mají také básně o přírodě, rodném městě a vlasti. Co autor zbásňuje, to většinou přímo oslovuje a pateticky oslavuje a jeho exklamativní verše jsou proto přeplněny vykřičníky. Úvod sice obvykle vychází z určitého výjevu, ihned však přechází do obecné roviny, která oživuje verbalistní optimismus padesátých let: „A sladkost bezpečí náš vykoupený život beze lsti / zdraví soudružská ústa radosti / z přídě lodi k plavbě k pokojnému dni!“

Obdiv k umění se stal základem Bednářova okouzlení starou Prahou, které věnoval sbírku (označenou v podtitulu jako poema) *Má Praho, město múz* (1966). Tyto básně o městských stavbách, zákoutích a vedutách obsahují už více konkrétních detailů a epických prvků, ale i ony se nepovznášejí nad obecné sentence. Praha tvoří hlavního „hrdinu“ také „pražské poemy v deseti zpěvech“ (jak zní podtitul) *Cizinka a básník* (1969) o milostném vztahu stárnoucího básníka a krásné dívky, jenž se rozvíjí na pozadí pražské scenerie. Milostnou epizodu se autor snažil povýšit k tragičnosti cizincinou náhodnou smrtí při autohavárii „v Albionu“.

V krajinách vzpomínek

I autoři, jejichž tvorba nebyla poznamenána budovatelskou ideologičností, se vraceli často do intimity vzpomínek. Dvě protikladné polohy mají vzpomínky, které ovládají poezii KAMILA BEDNÁŘE, pokládaného za války za vůdčí osobnost nastupující básnické generace. Po vynuceném pounorovém odmlčení začal Bednář koncem padesátých let publikovat sbírky značně odlišné od existenciální poezie svých počátků. Jeho nové verše nesené řečnickým patosem často nabývají podoby vyprávění, které přechází do úvah, nebo jen setrvává u popisu či poklesá k informativnímu sdělení. Bednář se dívá na svět laskavými očima a nevidí-li kolem sebe jen dobro, vyzývá k němu: „jen chtít, jen opravdu chtít“, vyhlašuje ve sbírce *Jezdci v topolech* (1961). Inspirací k podrobnému vyličení idyly zaniklého vesnického života mu jsou obrázky Josefa Lady i vlastní dětství a mládí, spjaté s dychtivou nadějí, která básníka postupně přenáší i do přítomnosti. V protiválečných básních, které se konkrétní zkušeností vymykaly z tehdy běžných klišé, je minulost pojatá i jako memento: vzpomínky na válku předjímají možnost válek budoucích. Jak kladný, tak záporný rozměr vzpomínek je základem básnickovy výpovědi i v následující sbírce *Čas kočárů a lamp* (1963). Moralizování místy podléhá sbírka *Můj Quijote* (1964), její těžiště však spočívá především v oddílech věnovaných umělcům a zážitkům z různých českých regionů.

U LADISLAVA STEHLÍKA tvoří vzpomínky ve sbírce *Višňovou kůrou jaro voní* (1961) základ dojmů z cesty po Sovětském svazu. Konkrétně jmenovaná místa jsou buď viděna prizmatem minulosti (tragikou válečných událostí, revolučními dějinami, ale také poezií ruských klasiků), nebo se alespoň v závěru básně objevuje svědectví války. Přesto jde o radostnou lyriku, která se ojediněle nechává rozněcovat obligátními budovatelskými scénami, pravidelně však postavami dívek. Po této sbírce, pro Stehlíka typické jen významným uplatněním motiviky přírodní, se autor vrátil ke svému životnímu tématu, k domovu. Vzpomínky se tak u Stehlíka (a do určité míry také u dalších jeho vrstevníků) zužují do tématu rodiště, ale tím se také konkretizují a zvroucňují.

Tři Stehlíkovy rozsáhlé básně z knihy *Dávno již dozněly cepy* (1963) se inspirovaly Nezvalovou skladbou *Z domoviny*, a to nejen formálně (široce rozpjatý verš se sdruženými rýmy), ale i způsobem pohledu. Plynulý proud vzpomínek na mládí, na rodný kraj, ves a její jednotlivé obyvatele, na někdejší osobní zážitky z přírodního prostředí jsou v ní neustále srovnávány se současnými změnami života, které však nenarušují pohodu vzpomínek, naopak jí dávají radostnější vyznění. Lehká melancholie se stupňuje do stesku ve vrcholné autorově sbírce *Dub královny Johanky*, vydané po delší přestávce roku 1969. Nejde tu už o osobní vzpomínky, ale o minulost

objektivizovanou v konkrétních lidských osudech. Básně získávají sevřenější podobu a monotónní lyrismus se proměňuje ve věcné pojmenování duševních stavů postavy, zprostředkovaných přírodními jevy. Ty tak nabývají funkce metafor, ale neméně často (spolu s jinými objekty) zůstávají samy sebou jako reálné připomínky někdejších dějů. Nejde především o jednotlivé jevy, temné stránky života nejsou už překonávány úspěchy lidstva, ale nezničitelnou přírodní zákonitostí, jíž patří i lidský život. U Stehlíka tak získalo rozhodující význam další důležité téma většiny jeho vrstevníků – příroda, a to nejen v rovině tematické či motivické, ale jako základní součást výstavby básně a rezervoár metaforický.

Už od čtyřicátých let tvořil domov ústřední zájem poezie DONÁTA ŠAJNERA. Rodná ves, jejíž každodenní život je usměřňován pravidelnými proměnami přírody, zůstala základem básnickovy životní jistoty i ve sbírce *Kudy chodí dny* (1963), která si však navíc klade další, velkorysejší úkol. Ve volném nerýmovaném verši chce lineárním výčtem obsáhnout celek všeho. Šajner předem uvede pojem, například den, ticho, zem jako zcela volný rámec básně, do něhož bez náznaku vzájemných vazeb řadí cokoli, Spartaka a Kolumba, Žižku a Shakespeara atd.: „Žižkův povel k útoku / a konec Shakespeareovy věty“. Také typické autorovy básně o přírodě jsou tvořeny takovýmto statickým výčtem postřehů, výjevů, motivů. Většinu těchto básní chybí celkový jednotící smysl, jen ojedinělé básně (jako například *Květnová noc*, jejíž výčet vyvěrá z atmosféry konkrétní chvíle, či báseň *Léto*, kde spoluvytvářejí jednotící atmosféru horkého slunečného dne různé reakce lidí na něj) prokazují, že relativně nejzdařilejší Šajnerovy básně nejsou vlastně básněmi o přírodě, ale o její jednotě s člověkem, ztělesněné především tradičním životem na vsi.

Poezie KARLA KAPOUNA přinášela tehdy jak milostnou a intimní lyriku, tak i vize ohroženého světa a lidskosti. Nepřízeň světa a úzkosti člověka jsou u Kapouna vykupovány důvěrou v moc poezie a touhou po harmonii a klidu. Taková je hlavní funkce Kapounových neustálých konfrontací velkého a malého, nejvýrazněji pak metaforických proměn celosvětových dramát v harmonizující intimitu. Tento postup se opakuje ve sbírkách vydaných v první polovině šedesátých let, s výjimkou knihy poslední z roku 1965, *Jablko z dlaně nevydám*. Východiskem Kapounových básní je především strach z toho, co u ostatních autorů té doby působí jen jako rétorické gesto: z radioaktivních zbraní a z války vůbec. V poslední sbírce se jádro úzkostného strachu prosadilo v přímém pojmenování, protože proniklo do dosavadní oázy intimity jako její bezprostřední perspektiva: smrt. Její hrozbu už Kapoun metaforicky nebagatelizuje, ale vyrovnává se s ní smířlivou útěchou – pro sebe i vlastní ženu. Ženy byly vždy preferovaným tématem jeho poezie, nikoli v běžném smyslu milostné poezie, ale v objektivizovaném erotickém okouzlení. Nejčastější a pro autora nejvýznamnější téma,

prolínající se i s dalšími tématy, však tvoří poezie sama. Autor je přesvědčen o velké moci poezie zažehnávat strach a vůbec všechno zlé. Tato všemoc se nyní sice omezuje právě jen na jednu z forem útěchy, ta však pro Kapouna platí v překvapivé síle a dosahu. Moc básně pro něho představuje nezničitelnost básníkovy života a na nejexponovanějších místech dokonce záruku trvalosti světa vůbec.

Předsmrtné básně přinesly změnu také do poezie FRANTIŠKA BRANISLAVA, nejvýraznějšího básníka přírody-utěšitelky. Spontánní, lehce tvořící lyrik zůstával přírodou celoživotně přímo okouzlen, láska k ní a skrze ní k životu byla – jak to umocnil i titul sbírky z padesátých let – „krásnou láskou“. Roční cyklus ve sbírce *Věvec z trávy* (1960) je ve všech měsících ovládnán jarní náladou radostného očekávání – jaro je Branislavovým klíčovým slovem. Melodičnost vázaného verše s plnými rýmy vychází z jeho úzkého vztahu k hudbě: „v hudbu vše se mění, / co je milováno“. Hudbu, jednotlivé skladby a jejich autory vybral za témata sbírky *Divertimento a kantiléna* (1964); první slovo výstižně určuje jeho lyriku jako komorní skladby lehčího rázu. K temnějším tónům básníka donutil jen charakter některých konkrétních hudebních děl, jimiž se inspiroval. Celkovou změnu přinesly teprve básně poslední sbírky *Sluneční kámen*, vydané roku 1969. Autor neopustil ani v bouřlivém roce 1968 oblast intimity v přírodních obrázcích, které se však prohlubují do vážnějších a zčásti až úzkostných poloh. Důvěra v život (což pro nemocného znamená zvláště ve vlastní budoucnost) často přetrvává, ale spíš jen ve formě útěšného přání. Verš se tu zhutňuje v souvislosti s větší významovou vahou slov a zkomplikováním smyslu básní.

Okolnost, že další přírodní lyrik OLDŘICH NOUZA se věnoval původně malování, se v jeho poezii prozrazuje nejen motivy, ale především neúčastným postojem ryzího pozorovatele. Výrazově úsporné, konstatující básně nespojují viděné jednotliviny souhrnným smyslem ani výraznějším jednotným laděním. Platí to i o milostných básních ovládajících sbírku *Řeka* (1962): různé přírodní jevy ztělesňují fyzické i niterné přednosti obdivované ženy v prostém přiřazování a bez poetických komentářů. Také sbírka *Z kamene čas* (1964) se vyhýbá osobnímu stanovisku a hodnocení, jednoduché scénky jsou tu nadále tvořeny souřadným kupením jevů a výjevů. Popisnost bývá oslabena jenom nesourodostí těchto jevů, která navozuje dojem odvážné metaforičnosti, někdy ovšem stěží objasnitelné.

Nouza je nejvíce vzdálen úsilí většiny těchto starších básníků konvenčnějších autorských rukopisů o hladce plynoucí verš, jaký obdivovali již od dob svého mládí ve zralé lyrice Josefa Hory. Reprezentativní svou harmonizační tendencí jsou z tohoto hlediska obratně tvořené básně FRANTIŠKA NECHVÁTALA ze sbírky *Blažený pozemšťan* (1960), které jsou kromě přírody věnovány dalšímu příznačnému lyrickému motivu – lásce.

Příroda se zde stává spíše jen východiskem obraznosti, která nepřímým, často až jinotajným způsobem vyjadřuje duševní situaci básníkovu. Blaženost se vznáší vysoko nad smyslovým pozemšťanstvím a jen zčásti je oživována svou protikladností k neutěšeným duševním stavům z úvodu básně. Zdrojem této proměny v rámci jediné básně se stává láska, která se však také pohybuje v odtažitě podobě neurčitých obrazných představ, sjednocených pouze slovním spádem. *Tichý oceán*, druhou sbírku z těchto let, vydal Nechvátal po dlouhé publikační odmlce až roku 1968. Reagoval v ní negativně na postupující společenskou liberalizaci, jejíž projevy spatřoval především v uvolněných mezilidských vztazích. Titul jednoho z oddílů dořikává titul celé sbírky: *Tichý oceán žalu*. Namísto blaženosti nastoupilo, ovšem v neadresně obecné poloze, zklamání a hořkost: „Nevrlí k sobě, ledoví a krutí.“ V situaci, kterou básník viděl jako „obludnou vlnu řvoucí nenávistí“, vniká do jeho poezie jistá dramatičnost a napětí; obojí ovšem v následujících letech normalizace mizí a obnovuje se znovu básnické ladění rozkochané pohody.

Básně JANA NOHY, který byl známý z třicátých let jako představitel takzvané druhé vlny proletářské poezie, nevytvářejí jednotný představový a významový celek a zůstávají velmi vzdáleny i formální představě vytříbené básnické rétoriky. Sbíрка sonetů *Přes řeku* (1960) staví většinou na milostných motivech, Nohova ctižádost však byla obrácena k lyrice reflexivní, přičemž autor vyjadřoval své vysoké mínění o poezii, a to zejména o poezii své: „Mé básně jsou tvůj domov. / Báseň je naše vlast, / most přes hory a nebe, / přes řeku, přes propast.“ Nohovy verše chtěly vyslovit obecný smysl světa aditivním přiřazováním celků (dvouverší, verše či pouhého slovního spojení) bez jejich jednoznačné vzájemné souvislosti. Stejný postup se uplatnil ve sbírce *O věčné touze* (1962), která dosahuje přece jen větší určitosti, protože často vychází ze vzpomínek, z návratů do dějin socialistické „věčné touhy“. Konkrétnější předmětnosti a větší slovní úspornosti dosahuje posmrtná sbírka *Zlomeno půlnoci*, kterou z básníkovy pozůstalosti vybral a roku 1967 publikoval Oldřich Vyhlídal. Dějinný optimismus se zde už vytratil a básník se obraznými opisy vypořádával s předsmrtnou osobní tragikou.

Poezie křesťanského řádu

Od konce padesátých a během šedesátých let se postupně znovu vraceli do literatury někteří autoři křesťanské či spirituální orientace, kteří se museli vyrovnat s traumaty spjatými s druhou republikou, s odlišným hodnocením války jako trestu božího i s nepřátelským tlakem komunistické ideologie. Nejsnazší a nejméně konfrontační charakter měl návrat těch básníků, jimž se

křesťanský ideál přirozeného řádu vtělil do prostoru intimity, vymezeném zejména rodinou, vzpomínkovým návratem do dětství a přichylností k obyčejným věcem. Tyto hodnoty, symbolizující stabilitu a neměnnost životního řádu, měly pro ně podobu sakrálního znaku, jímž byly připomínány a zpřítomňovány křesťanské tradice. Intimita tohoto prostoru, spolu s věčným cyklem přírodních proměn a příklonem k vesnické realitě, stály v opozici k vnějšímu světu, jehož zesvětštěnou podobu symbolizoval především chaotický obraz města.

K nejcharakterističtějším básníkům tohoto typu patřil KLEMENT BOCHOŘÁK, jehož básnický svět je světem křesťanského idylka, harmonizujícího vše, s čím se setkává. Ve své nové tvorbě (*Cesty a zastavení*, 1958; *Básně pro velké děti*, 1964) jako by zcela bez přerušení navazoval na svou těsně poválečnou notu smíru a něhy, vnímající skutečnost jako odraz ráje, jímž bylo dětství. Do tohoto ráje lze vstoupit jedině cestou snění a vzpomínek („učinil krok a byl ve zlatě“), v nichž ožívá nepřeberné množství zcela všedních předmětů, které jsou mu „znakem víry“. Folklorní pohádky, mýty rodné Vysočiny i zjevné literární aluze na snově romantizující příběhy Alain-Fourniera a Henriho Pourrata vytvářejí Bochořákův konzistentní básnický svět, v kterém vládne vlídnost, ticho, přátelství a hudba jako nejzjevnější atributy harmonicky prožívaného života. (Obraz tohoto světa ještě prohlubují Bochořákovy lyrizované vzpomínkové prózy *Příběhy a vzpomínky po večerech sebrané*, 1958, *V druhé světnici*, 1969.) Bochořákův tradicionalismus ovlivnil i výrazové prostředky jeho básnické tvorby: na rozdíl od počáteční až folklorní písňovosti se tu stále více uplatňuje volný verš s minimem metafor, jejichž nesouvztažnost by mohla narušit tíhnutí k idyličnosti; převažují spíše příměry, parafráze a epiteta, umožňující plně rozvinout vzpomínkově meditativní vrstvy jeho veršů. Nic nenarušilo Bochořákův básnický svět ani v jeho dalších sbírkách (*Věčná loviště*, 1969, a *Proudění*, 1971); život zůstává „prostínským snem“ a snění se vzpomínkou základním zorným úhlem básníkovy vidění.

Básnická cesta JOSEFA SUCHÉHO do prostoru intimity, kam cílevědomě směřovalo jeho harmonizační úsilí, byla podstatně složitější. Verše z jeho básnické prvotiny *Žernov*, která už nemohla v roce 1948 vyjít, svou drsnou lakoničností a arytmičností vyjadřovaly životní nejistotu a trýzeň člověka, jemuž „cesty a potoky do země ryjí kříž“, který musí člověk přijmout jako daň z bytí. S tímto trýznivým životním pocitem vstoupila Suchého poezie do básnického kontextu šedesátých let sbírkou *Jitřenka v uchu jehly* (1966). Vnímá-li zde ještě básník poezii jako „ražení okna holýma rukama do slepých stěn“ a život je mu často pastí a „vířícím prázdňem na niti, již olizuje plamen“, základní vývojovou dynamiku jeho poezie představuje výrazná touha po úniku z této bezvýchodnosti do „matčiny krajiny, kde tiše hřeje všudypřítomný úsměv“ (*Ocúnová flétna*, 1967; *Okov*, 1969). V této krajině

vesnického dětství, kde bylo vše harmonizováno smysluplným přírodně-liturgickým rytmem dnů a roků, nalézá Suchého poezie svůj prostor intimity, v němž vládne ticho a křesťanský smír s realitou. Vědomé budování tohoto prostoru oprostilo jeho verš od metaforické drsnosti, aby se posléze písňová meličnost střídala s reflexivitou volného verše, s jehož pomocí básník medituje nad sounáležitostí člověka s jeho rodem, domovem a přírodou (*Ve znamení vah*, 1970). Pro Suchého poetiku měla příroda zásadní význam; nebyla pro něho pouhou scenerií ani impresionistickou krajinou duše, ale mnohem spíše jakýmsi heuristickým principem, s jehož pomocí je zkoumán obecný lidský úděl. Neustálou afinitou mezi krajinou a člověkem, mezi rostlinou či kamenem je pak vytvářen mýtus původnosti a čistoty, v němž je člověk spojen s uplynulým časem. Tento proces zdůvěrnil Suchého poezii a zbavil ji vyhocených protikladů a rozporů; místo „vířícího prázdna“ a trýzně převládla v jeho verších z konce šedesátých let melancholie, stesk a smír, jehož básnickým emblémem je rodinné štěstí.

V blízkosti básnického světa Josefa Suchého stojí, zejména svou tematizací vesnických a přírodních motivů, poezie FRANTIŠKA LAZECKÉHO, který zůstal ve verších z šedesátých let (*Hledání klíčů*, 1971, a *Jenom vzlyk temnot*, 1971) věrný svému dřívějšímu bipolárnímu vidění světa, v němž je neustále dramaticky zpřítomňován kontrast mezi tíhou hmoty a zla a nadějí duše ve zmrtvýchvstalého Krista. Lazecký vnímá svět jako „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. Tento přímočarý křesťanský apel, zdůrazňovaný častým výskytem náboženských motivů (sv. František z Assisi například personifikuje naději), je už zbaven jisté rétoričnosti, která v minulosti často oslabovala umělecký účín jeho poezie. Sílicí reflexivitu zvýrazňuje převážně volný rytmizovaný verš, opírající svou obraznost o venkovské motivy a rytmus přírodních proměn, v nichž vidí básník odraz přirozeného řádu. Ten je neustále připomínán vědomím o společenství živých, mrtvých a nenarozených a posloupnosti rodu, s jehož minulou i budoucí podobou jsou lidé neustále konfrontováni. Vědomí rodu – u Lazeckého často spojeno s jeho slezskými rodnými kořeny – určuje také kontinuitu času i spojení jedince s národem, jak to nejzřetelněji dokládá lyrickoepická básnická skladba *Má paní hudba* (1970), jež je patetickou oslavou životního příběhu Antonína Dvořáka a jeho vztahu k českému národu.

Prožitek vesnické reality je osobitě ztvárněn také v poezii LADISLAVA DVOŘÁKA, debutujícího básnickou sbírkou *Kainův útěk* (1958). V jeho drsně expresivní lyrice je stále přítomen životní osud člověka, který je od dětství poznamenán jak Kainovým znamením vesnického proletářství, tak citlivostí, s níž jen stěží odolává nárazům tvrdého světa, jenž jej obklopuje. Střet těchto dvou pólů – drsnosti osudu a citlivosti srdce – a nemožnost jejich smíření je

stálou příčinou básníkova utrpení z existence i jeho pocitu trvalé vydědění. Je-li Dvořákova prvotina poznamenána až jistou apokalyptičností, v trojici básnických sbírek z druhé poloviny šedesátých let (*Vynášení smrti*, 1965; *Obrys bolesti*, 1966, a *Srdeň*, 1969) je už zřetelná snaha proměnit subjektivní bolest v „bolest sebe samu přemáhající“ a přijmout ji jako přirozený atribut lidství. K tomu ho vede trpká zkušenost venkovského rodu i sama nelehká skutečnost vesnického života, jehož realie zřetelně ovlivňují i výrazovou vrstvu jeho poezie. Odtud také pramení drsně málomluvná lakoničnost těchto, často až monotónně úzkostných veršů, jejichž arytmičnost a pohrdání zpěvností ukazuje k halasovským kořenům; autor sám vnímá své verše jako „melodii skřípajících zubů“. Síla Dvořákovy obraznosti je v konkrétním vidění, v povýšení věcí a vesnických dějů do roviny alegorie, symbolu, ba mýtu; odtud také častý vpád příběhovosti do lyrických veršů, v níž se zkonkrétnila životní zkušenost či lidský osud. Stálý prožitek života jako sebemíjení („nejsem mezi zvanými“) dává těmto veršům výrazně existenciální podtext a dovádí básníka k hluboké životní skepsi: „Nic nečekat bez naděje odhodlaně žít.“ Snaží se ji překonat pohledem na „sinalou tvář Syna člověka“ a vědomím sounáležitosti se svým vesnickým rodem, v jehož minulosti, zejména v jeho mrtvých, hledá opodstatnění přítomných činů i svého životního outsiderství. Jedině v těchto souvislostech nalézá Ladislav Dvořák odhodlání k životu – „Hlavní oheň / udržet čistý“ – a dává své skepsi rozměr donquijotského smíru.

Tato křesťansky orientovaná poezie vycházela ve větší (Klement Bochořák, Josef Suchý, František Lazecký) či v menší (Ladislav Dvořák) míře z tradiční křesťanské podoby světa, v němž ještě trvaly určité přirozené konstanty řádu: přírodně vesnická realita, kontinuita rodu, naivní víra v neproblematičnost jsoucna.

DIFERENCIACE A TRANSFORMACE POETIK VŠEDNÍHO DNE

V závěrečné třetině padesátých let vstoupila do české literatury problematika všedního dne. Zájem o všednost a každodennost byl projevem odvratu české literatury od ilustrace ideologických východisek ke snaze o svébytnou uměleckou výpověď. Tento pohyb vyrůstal z potřeby postavit proti zjednodušujícím politickým konceptům a obecným frázím obraz života a myšlení reálných lidí v konkrétním čase a prostoru. Více nebo méně zasáhl všechny literární druhy a generace, autory různých směřování a poetik. Programového rozměru nabyl zejména v poezii, kde dal vzniknout – v zastřeně návaznosti na poetiku Skupiny 42 – relativně kompaktní skupině

básníků soustředěných kolem časopisu Květen a kde pokračoval i poté, co byl Květen zastaven, básnická skupina se rozpadla a její jednotliví členové se vydali různými směry. Původní optimismus a víra v „pevninu všedního dne“ jako pozitivní veličinu se však pozvolna rozpouštěly – úměrně tomu, jak si jednotliví básníci začínali uvědomovat složitost života vynucující si intelektuálnější reflexi a procházeli rozmanitými životními deziluzemi.

Individuální cesty básníků Května

Na přelomu padesátých a šedesátých let sehrála nejvýraznější roli polemická poezie JIŘÍHO ŠOTOLY, který se svou pátou sbírkou Svět náš vezdejší z roku 1957 stal vůdčím představitelem generační skupiny. Šotola usiloval o nalezení jednoty básně v mnohosti lidského dění; polyfoničnost a dějovou simultaneitu zobrazované skutečnosti zachycoval nejen montáží různorodých prvků reality, ale hlavně využitím principu enumerace obrazů. V základu jeho poezie stojí stará romantická tradice (ke které se hlásí otevřeně například v Ódě na smrt Karla Hynka Máchy ze sbírky Hvězda Ypsilon) a dramatickým prvkem jeho básnické tvorby je svár mezi ideálem a skutečností. Jeho poetika je založena na střetu a napětí mezi bohatou fantazií složkou a deziluzivně usvědčujícími detaily lidské každodennosti.

Šotolovy sbírky z konce padesátých let jsou prosyceny obrazy lidových zábav, atmosférou poutí, střelnic a kolotočů, romantickou snahou vymknout se zvyku a všednodennosti činorodým gestem hazardéra či objevitele. Ve své poezii tohoto období básník staví vedle sebe v nejneočekávanějším a nejneobvyklejším sousedství motivy z různých sfér reality, osobní prožitek se ocitá vedle všedního příběhu, každodennost lidského bytí konfrontována s dějinnými událostmi. Výslednicí je směsice volně propojených konkrétních motivů, mezi jejichž logickou neadekvátností jiskří básnické napětí. V lyrických sbírkách z konce padesátých let je ústředním tématem hledání smyslu lidského bytí pod povrchem všednosti, od skladby *Bylo to v Evropě* (1960) zesílil princip epizace se snahou po širším dějinném záběru.

U Šotoly se také snad nejzřetelněji poprvé projevilo nebezpečí poetické koncepce autorů Května, jež spočívalo ve snaze propojit empirickou skutečnost, předmětný detail či banální příběh s mnohdy až nadnesenou mravní a hodnotovou orientací. Přehnaný empirismus a lpění na detailu vedly místy ke ztrátě tvárné i sémantické funkce motivů, k beztvaremu hromadění a spájení motivů podle apriorních, vnějškových souvislostí, jak je tomu právě v pásmové básni *Bylo to v Evropě*. Autorova dobová ctižádost napsat „velkou báseň“ zde nakonec dospěla k vnějškovému a místy ideologizujícímu řazení motivů poemy a patos „žízň po životě“ se odklonem od intenzity k extenzitě dostal do slepé uličky.

Postupně se v Šotolových verších objevily motivy skepse a životní deziluze. Šotolova touha po čistotě ztratila svůj osvobozující elán již ve sbírce *Venuše z Mélu* (1959), kde se stala součástí trvalé polaritě lidského života a kde se básníkův patos přenesl do všeobslhlého gesta, které se chce zmocnit světa v jeho souhrnu. Ojedinělá báseň Dary otce synovi oproti této motivické mnohosti evokuje mnohostrannost člověka prostřednictvím předmětného výčtu, který se po úvodním sebedůvěřivém „Magické sklíčko, ve kterém je všechno“ postupně uskrovnuje a oprostuje, ale zároveň s tím nabývá na podstatnosti, až končí v naprosté pokoře: „skleněné sklíčko / – a jestli v něm nic není, / alespoň prosbu / za odpuštění...“

Další Šotolovy sbírky z šedesátých let (*Hvězda Ypsilon*, 1962; *Poste restante*, 1963; *Co a jak*, 1964; *Podzimníček*, 1967) fakticky obměňují základní postupy jeho poezie, přičemž v nich zvolna krystalizuje téma „člověka v soukolí dějin“, které se později, v letech sedmdesátých a osmdesátých, stalo úhelným pro autorovu tvorbu prozaickou a dramatickou. V pozadí těchto sbírek přetrvává ona blíže neurčená bytostná touha po kladu, do popředí se však dostává stále rostoucí skepse. Sbíрка *Hvězda Ypsilon* jí dává ještě smírné vyznění v ironických výkladech o básnickém tvoření inspirovaném trpkým bilancováním osudů několika historických osobností. Stupňování skepse dosahuje vrcholu v gnómičských průpovědích sbírky *Co a jak*. Pod vlivem tehdy vydávaných několikaveršových Holanových básní zaměnila Šotolova poezie svůj expresivní významový proud za snahu o kusé napovězení existenciální hloubky.

Proces intelektualizace české poezie šedesátých let lze doložit zejména na vývoji poezie MIROSLAVA HOLUBA, jenž na rozdíl od tvorby ostatních básníků skupiny Května a jejich snahy po obrazně bohatém básnickém pojmenování jednoznačně mířil k přímému pojmenování a akcentoval ve své tvorbě faktografičnost a racionalitu. 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.

I Holubova poezie prošla vývojem od optimismu ke skeptickému pohledu na velikost člověka i smysl dějin. První jeho sbírky z šedesátých let stále ještě prostupovala sebejistota vědce, pevná důvěra ve vývoj člověka, vítězícího nad přírodou i nad sebou. Básník v nich precizoval svůj vlastní osobitý styl a životní postoj: výpovědi stavěl na kontrastu a paradoxu mezi velkým a malým, významným a obyčejným. Jestliže kupříkladu v básních o historických osobnostech chce odkrýt jejich prostotu, v básních o anonymních lidech naopak zdůrazňuje jejich neobyčejnost a velikost. Pokud báseň tuto logiku uplatňuje přímočaře, vzniká víceméně lapidární proklamativní moralita; plodnější bývá tento postup, když se dokáže vymanit z vlastních stereotypů a oba póly kontrastu prolíná. Příkladem může být báseň *Les* ze sbírky *Slabikář* (1961), která jako grandiózní drama pojímá růst

jednoho hříbu. Ze stejné oblasti je vytěžena báseň Výlov uzavřená verši nahlížejíci individuální předsmrtnou hrůzu jako součást velkolepé kosmické harmonie: „poslední ryba / v nahém dnu ryje / bez hlesu. // A hrůza skřelí / a hrůza slizu, / oválná hrůza tlamy // spokojeně // stoupá k nebesům.“

Odklon od slovní i významové lapidárnosti a dílčí proměnu básníka životního pocitu představuje sbírka s tematikou nemocnic *Kam teče krev* (1963), v níž již nad básněmi oslavujícími úspěchy lékařů začíná převažovat problematika nemocných. Do krajnosti pak Holubův odklon od optimismu dovedla sbírka *Ačkoli* (1969), formulující autorovy básnické postoje v rovině úvah o metodických principech vědy, téma vědy je tu však jen metaforickým východiskem pro pojmenovávání obecného. Rozhodujícím zlem, proti kterému básník – stále doufající ve výchovnou a očistnou moc poezie – opakovaně brojí, je prázdnota: „Prázdno začíná tam, kde končí hranice / člověka. Hranice člověka jako principu pořadajícího / a určujícího, vidoucího a koncipujícího plán proti entropii / mrtvých věcí.“ Záchranu člověka před rozpínavou prázdnotou vidí dosud v poezii: „přece jen je báseň jediný meč a štít“; „Báseň je bytí proti prázdnotě.“ Holubovo pojetí poezie tu přitom většinou míří ke slovu řád: řád vědecké metody i poezie je výrazem hledaného řádu bytí. Na konci sbírky se ovšem objevuje i několik básní, které jsou poznamenány depresivní situací po okupaci země (jedna z nich je také výjimečně datována „září 1968“), v nichž nad smysluplným motivickým a slovním řádem vítězí temná beznaděj.

K drastičtější a tragičtější reflexi směřovala v šedesátých letech také melodická poezie MIROSLAVA FLORIANA, nejmladšího z básníků Května. Pro jeho tehdejší poezii je charakteristickým útvarem lyrická miniatura, obrazně, intonačně i rytmicky mnohotvárná, ale přitom ukázněně soustředěná k přesnému a mnohoznačnému vystižení prchavého pocitu, nálady či drobné reflexe. Básnický úspěšný byl i ve využití volného verše a v pointování básní. Inklinace k obraznému popisu skutečnosti a k harmonizátorské žánrovitosti však v některých básních naznačovala limity programu poezie všedního dne.

Básně *Záznamu o potopě* (1963) a *Tiché pošty* (1965) už nebyly založeny převážně na rozvíjení jediné obrazné proměny, ale vázaly k sobě různorodé metafory, čímž do jisté míry rozrušily jednostrannost harmonického ladění básně. Ale tragika a pokusy o reflexivní hloubku, které poznamenávaly novější poezii, zůstávaly Florianovi nadále cizí. Krok k subjektivní věcnosti lyriky učinil roku 1969 sbírkou *Svatá pravda*. Jeho metafory dosud výslovně prolínající přírodní okolí s básnickovým nitrem se nyní v řadě básní změnily v metafory jakoby těžené výhradně ze světa jevů s jejich vlastním smyslem a náladou. Takto například vyvstává atmosféra podzimu v básni *Beze slov*: „Samo a samo / světlo na polích klečí / a přežehnává se / drobnými křížky ptactva táhnoucího.“

Poezie KARLA ŠIKTANCE v šedesátých letech prošla vývojem od stereotypně laděné poetiky každodennosti přes básnické ilustrace dějinných událostí až k dramatickému existenciálnímu podobenství s mytickými prvky. Na přelomu padesátých a šedesátých let se v jeho poezii v souladu s obecnější dobovou tendencí začala prosazovat básnická epika. Šiktancovy verše z té doby také obnažily dvoupólovost tvorby skupiny Května, která usilovala i o společensko-politickou reflexi, dobovou kritiku však provokovala tím, že za nutný předpoklad uměleckého vidění a chápání jevů přiznaně považovala osobní, individuální pohled.

Tak je tomu i ve dvojici Šiktancových poem, které společensky angažované téma nahlížely prizmatem vlastního mládí, raných zážitků v jejich celoživotním dosahu. Základ básnickova talentu tu spočíval v originálním zpracování konkrétních detailů, umělecky sporná naopak byla jeho snaha sjednotit tyto obrazy a dát jim hlubší myšlenkový rozměr. Poema *Heinovské noci* (1960) reflektuje autorův prožitek dvou událostí, dvou nocí, které výrazně formovaly budoucí životní postoje chlapce, vyrůstajícího nedaleko Kladna: děsivé lidické tragédie a okamžiku, kdy nad kladenským továrním komínem vlál před zraky zuřících nacistů rudý prapor. Ve srovnání s rozměrnějšími skladbami jeho vrstevníků (Jiří Šotola: *Bylo to v Evropě*, Milan Kundera: *Poslední máj*) lze Šiktancovy *Heinovské noci* pokládat za tvůrčí úspěch. Téma lidické tragédie je zde ztvárněno mnohem přesvědčivěji než „dějinná“ témata jeho vrstevníků, je nesené vnitřním napětím, osobní zážitky splývají se zážitky celé generace. Autorovi se ve skladbě zdařilo šťastně spojit motivy každodennosti, v níž se pohybuje osud jedince, s ničivou dějinnou tragédií války; osobní vzpomínky chlapce ze vsi nedaleko Lidic v ní splývají s ostře zachyceným výmluvným detailem a jsou umocněny náročnou kompozicí, moderní rytmizací a intonační vynalézavostí v monumentalizující básnické memento velké emocionální síly. Naopak následující poema *Patetická* (1961), epicky oslavující únorové události, je svou kompoziční nejednotností, myšlenkovým apriorismem a obrazovou vágností umělecky velmi problematická.

V dalších sbírkách z šedesátých let opustil autor politickou a dějinnou ilustrativnost lyrickoepických básní z počátku desetiletí a postupně si začal vytvářet svébytný fiktivní venkovský časoprostor, sklenutý v dramatickou imaginární vizi slučující prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Z těchto prvků budoval básnický svět, v němž se pohybuje lyrický subjekt, střetávající se v dramatickém sporu i obdivném pozastavení se světem otců a dědů. Mluvčí těchto básní prochází deziluzivní zkušeností dospělosti (svět jeho jinošství je rozbit tragickými údery dějinnými, zklamáním i uplýváním času) a přimyká se proto k řádu venkova, do jehož střídání ročních dob, prastarých zvyků a pohanských mýtů jsou připoutáni lidé žijící v souřadnicích básnickova

vidění. Venkovskou inspirací a směřováním k archetypální podstatě bytí se jeho poezie v mnohém blíží tehdejší tvorbě Skácelově. Skácel však vytvářel poměrně soudržný, celistvý obraz patriarchálního světa, s řadou sošných, až idylicky působících prvků, kdežto Šiktancův venkovský svět je zobrazován mnohem dynamičtěji: je dramatičtější, je rozbíjen dialogem, polyfonní příběhovostí, často je budován jako koláž drobných mikropříběhů a situací, proplétajících se, ztrácejících se a znovu se vynořujících hlasů. Princip montáže řady významově ambivalentních příběhových jader, bohatá rytmická instrumentace a vynalézavá grafická organizace verše využívající nepoměru mezi větňým a veršovým členěním se od této doby stávají příznačnými rysy Šiktancovy tvorby.

Počínaje sbírkou *Artéská studna* (1964) se jeho básně – výrazněji než u jeho druhů – začaly přesunovat od optimismu k pojmenovávání tragiky života, v němž i to krásné a šťastné je trvale ohroženo, či dokonce zvráceno v opak. Například v básni *Zařikávání dospělosti* ze sbírky *Třináct zařikávání živých* (1966) básník dospívá až k veršům: „Z her na ptáky / už neumíme nic. / Krom toho nařikání nad malostí klecí.“

Cyklická báseň *Adam a Eva* (1968) prostřednictvím starozákonní stylizace sleduje krizi milostného vztahu. Individuální milostný příběh je převeden do obecnější roviny již titulem a vstupní Modlitbou k bohyni paměti (tj. řecké bohyni Mnemosyné). Každému ze šesti oddílů básně pak 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: jestliže například úvod cyklu ústí v konstatování „A Bůh si vzdychl – neviděn – / byv stvořiv pozdní lásku – – –“, v jeho závěru lze číst: „A Bůh se modlil – neslyšen – / byv stvořiv pozdní lásku – – –.“ Příznačné a originální je rovněž užití značně asymetrických veršových přesahů, které zdůrazňují bezprostřední kontext v krajním případě i tím, že vydělí pouhou spojku.

VLASTA DVOŘÁČKOVÁ ve skupině Května platila především za překladatelku mladých polských básníků, kteří skupinu zásadním způsobem ovlivnili. Základem osobitosti její poezie bylo etické hledisko a sociální cítění, které se ještě prohloubilo v kriticky laděném cyklu *Jen galerie* (1959), jehož každá báseň interpretuje smysl nepojmenovaného obrazu, většinou anonymního portrétu. Shodné citové zaujetí prostupuje také sbírku *Mezi chodci* (1962), zejména její úvodní oddíl nazvaný *Z listů Boženy Němcové*, který od motivů nepřilíš idylického milostného vztahu míří k hledání východiska v projevech lidské sounáležitosti. Dvořáčkové se dařilo zejména tam, kde její poezie vyrůstala z evokace konkrétních situací, jejichž hlubší smysl odhalovala většinou až závěrečná pointa. Pokud však hledala oporu v reflexi, oslabovala básnickou sílu své poezie a spojovala ji s ideologickými konstrukty. To je případ sbírky *Čistá řeka* (1962), shrnující několik

rozsáhlejších skladeb s politickou tematikou: v první oslavovala spartakiádu, v druhé se inspirovala Chruščovovým projevem v OSN při návštěvě USA v roce 1960 (stejný projev zaujal významné místo také v Šotolově poemě *Bylo to v Evropě*), třetí pak útočila proti válce, zbrojařům a „rasistickým imperialistům“. Autorčina poslední sbírka *Nechat odjet prám* (1968) pak přináší poezii intelektuálního charakteru, která usiluje – často až strojeně vyspekulovanými formulacemi – o reflexivní výpověď, diametrálně vzdálenou jejím dřívějším věcným básnickým interpretacím jevového.

I ve sbírce *Hra na hvězdy* (1962) pokračoval MIROSLAV ČERVENKA v objevování zázraku každodennosti. Některé básně jsou euforickými ódami na lidské činnosti (oddíl *Řemesla* s portréty řidiče tramvaje, ošetřovatelky, sochaře, herce, básníka, zámečnicka a pradleny), jiné jsou zvláštní směsí poetických postupů symbolismu (inklinace k volnému verši symbolistické provenience, kosmický rozměr básnické výpovědi) a poetiky všedního dne. Jestliže již v Červenkově předchozí sbírce *Lijáky* (1960) lze nalézt verše věnované vášnivě prožívaným láskám („...on už ten plamen prudce srkal ústy, zuby se srazily, / vytryskla krev ze rtu“), pak v nové sbírce žánr milostných básní dominuje. Nespoutaná vášnivost se tu většinou vyjevuje jen prostřednictvím náznaků (krůpěje krve na rtech, modřiny, škrábance nehtů, prstů popálených od „jisker ve vlasech“), osudová závažnost krvavě prožívané lásky však často působí spíše jako citově předimenzovaná hra.

Další možnosti poetiky všedního dne

K poetice všedního dne měla na přelomu padesátých a šedesátých let blízko i celá řada dalších básníků, kteří sice nebyli bezprostředně spjati s programem *Května*, dospívali však k obdobnému zájmu o jevovou realitu a prosté životní situace.

Nejblíže 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 zdialogizovaných monologů, jazykem co nejprostším a neokázalou metaforičností. Petiškova všednost není ovládnuta mocí mýtu ani povznášena k symbolům, smysl je hledán ve věcech samých. Věci v sobě tají i odhalují spjatost lidských životů, jejichž vzájemná odkázanost a odpovědnost je základem básníkova výrazného mravního vědomí: „Soukromé štěstí, / skryješ je v hrsti a čím víc je tiskneš, / tím víc kane po jeho ostří / cizí krev.“ Když muž (zřejmě novomanžel) v básni ze sbírky *Čekám na tebe* slibuje, jak bude „pracovat, dřít“, protože „tolik toho člověk potřebuje“, dostane se mu námitky, která je pregnantním vyjádřením smyslu Petiškovy poezie: „Žít – / řekla žena.“ Podstatným rysem Petiškovy

poezie je úsilí nazírat život člověka v celku světa, v jeho postavení mezi minulostí a budoucností; v opozici k ještě nedávno závaznému historickému optimismu přitom autor vnímá budoucnost především skrze přítomnou zodpovědnost žijících: „Před námi leží planina noci / a po ní bloudí nejistý zítřek, / tam kdesi nabírá budoucnost slzy. // Řekl jsem: / Budoucnost neleží v dálce, / je tady, / neslyšíš její bušící kroky? / Řekl: / To je tvé srdce.“ Petiškovy básně nejsou analyticky reflexivní ani nemíří k tázání poezie filozofující. Třebaže se někdy nevyhne popisnosti bez závažnějšího smyslu, ve svých nejlepších básních přesně formuluje myšlenky a nalézají poezii životní moudrosti. Svůj osobitý pohled Petiška plně rozvinul v básnické skladbě *Proměny*, která tvoří největší část sbírky *Ovidiova rodina* (1968) a je komponovaná jako série interpretací inspirovaných fotografiemi zesnulých příbuzných (vždy daných určitým povahovým rysem, zkušeností či životním poučením), kteří básníkovi tvoří cestu „kudy se vrátit / sám k sobě“.

S kontextem poetiky všedního dne volně souvisí i poezie JANA SKÁCELA. Jako osobitý básník se pětaticetiletý Skácel představil roku 1957 zralou 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 programních vazeb, zdá se být příliš starosvětsky tradiční, aby byla pokládána za dostatečně moderní, příliš zaměřená k zapomínaným ctnostem starodávného venkovského života, než aby byla schopna postihnout dynamiku a rozpornost nové doby.

Výrazným zdrojem Skácelovy jinakosti byla také jeho příslušnost k moravské básnické tradici, k Halasovi, Mikuláškově či Kainarovi. Obdobně jako Halas vytvářel Skácel básně-obrazy a byl přitahován folklorní inspirací i tématem smrti, jeho básnický svět však nebyl tak kontrastně polarizován a expresivně rozbíjen. Je soudržnější, zavinitější do ticha introspekce, složitěji vrstvený, takže i smrt je v něm jen součástí lidského a přírodního údělu, nikoliv absolutní hodnotou destruktivní. Skácel byl blízký také Mikuláškově nejen celoživotním osobním přátelstvím, ale i předmětností vidění, dynamikou zobrazování světa a řadou společných tematických okruhů (víno, láska, smrt). Bezohledně obnažující dramatická a pulzace Mikuláškovy poezie byla však nahrazována u Skácela cudností a lítostivou něhou.

Ve sbírkách, které vydal v průběhu šedesátých let (*Co zbylo z anděla*, 1960; *Hodina mezi psem a vlkem*, 1962; *Smutěnka*, 1965; *Metličky*, 1968), neprošla poetika Skácelových básní výraznější proměnou, snad kromě básníkova příklonu k vázanému verši. V dobovém básnickém kontextu však jeho málomluvné verše sehrály vysoce pozitivní roli nejen svou osobitostí, rostoucí z příkladné tvůrčí kázně a z rafinované práce s náznakem, zámlkou,

tichem a tajemstvím, ale i tvůrčím záměrem dobrat se podstaty lidského života a konstantních, prvotních podob reality, do níž je člověk vrostlý a jež brání rozpadu jeho osobnosti, zachovává jeho identitu a stává se zdrojem lidské moudrosti. Skácelova poezie většinou představuje více či méně zjevnou chválu či mytizaci venkova, přírody a lidského soužití s ní, směřuje k lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy. Důvěrně známé dění přírody řízené jejím vnitřním řádem zaručuje u Skácela blaženost a krásu života v ní a s ní. Odpověď na titul sbírky *Co zbylo z anděla* přináší závěrečná pointa: „Je zeleno / a to je vše, co zbylo z anděla.“ Výmluvné jsou tituly básní *Dobré věci* či dokonce *Krásné bolesti* (rozbitých klukovských kolen ve vzpomínce). Ve sbírce *Metličky* končí báseň *Život verši*: „Můj krásný básníku a bratře / Na jakou tklivost jsme to přísahali.“

Základ Skácelovy tvárné osobitosti spočívá v paradoxu, že jevy jsou u něho lapidárním způsobem ukázány v přesné konkrétnosti, celkový smysl básně je však většinou rozplývavý a někdy stěží určitelný. Kratičká chmurná báseň *Letní bouřka v Drnholci* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* po dvouverší o blížící se velké bouři vyhláší: „Potom spadl dešť. // Padal jak mladý zedník z lešení / a zůstal ležet.“ Nesouměřitelnost obou pádů dává ostřeji vystoupit jejich poutu: neurčitému dojmu. Následující, závěrečné dvouverší dojem z deště nepřímo pojmenovává: „Země pila / vodu i smrt.“ Nejen v této básni tak Skácel příznačným způsobem vedle sebe klade a metaforicky proplétá „věci“ ne pro ně samé, pro jejich významové vazby, ale pro jednotný dojem z nich, který teprve se bezprostředně týká smyslu básně. Mezery mezi jednotlivými výjevy či obrazy básník – na rozdíl od dobového stereotypu – nepřekrývá předstíranou významovou hloubkou, nýbrž souladem v oblasti pocitů. V nejlepších projevech je tak jeho poezie založena na kontrastech dojmů a pocitů, protikladné city samy o sobě se však snadno prolínají v ambivalentní, nicméně harmonicky vyznívající celek.

Blížkost poetiky všedního dne a programu Skupiny 42 připomněla starší i nová tvorba JIŘINY HAUKOVÉ. Po dvanáctiletém nuceném publikačním odmlčení mohla v roce 1958 vyjít její básnická sbírka *Oheň ve sněhu*, která shrnuje verše z let 1947–57 a znamená určitý vnitřní vývojový předěl v básniřčině tvorbě. Její poezie víceméně opustila svět městského člověka, pro něhož je charakteristická osamělost a vykořeněnost, a začal v ní převažovat meditativní tón, snažící se postihnout osud současného člověka i celé civilizace prostřednictvím přírodních symbolů. Zvětšila se smyslovost jejích veršů, i když vztah k předmětům a jistá racionální věcnost zůstaly trvalým znakem autorčiny poetiky. V její poezii se objevují časté přesahy do snů („Život je vyprávěním našich snů“) i únik do světa umění. Tento vnitřní

vývojový proces se projevil i v tvaru její poezie: od typicky ženské senzitivní lyriky, v níž převládala méličnost, směřuje její verš k halasovské arytmičnosti, opouští sevřenou veršovou stavbu a začíná převládat volný verš, kladoucí důraz a váhu především na lexikální význam slov.

Teprve uvolněná kulturní atmosféra šedesátých let Haukové umožnila, aby se plně začlenila do soudobého literárního kontextu. Pro trojici jejích básnických sbírek vydaných v této době (*Mezi lidmi a havrany*, 1965; *Rozvodí času*, 1967; *Země nikoho*, 1970) je charakteristický rozkmit od bezvýchodnosti totalitních „holomrazů“, překonávaných evokacemi vzpomínek, až k jisté výlučnosti artistních problémů a básnického experimentování.

Doménou její tvorby zpočátku bylo především hledání vazeb mezi samotou jedince a druhými i výzkum identity člověka žijícího uprostřed „zažluklého času“ nesvobody a prázdnoty, v němž vládne strach a všude je „tma netopýří“. V oddílu Holomrazy ze sbírky *Rozvodí času*, shrnujícím poezii z let 1950–55, tak básnička v řadě jinotajných narážek a metafor postihuje úzkostnou atmosféru doby a pokouší se překonat její bezvýchodnost nadějí v budoucí čas, který dá smysl prožitému utrpení. Fenomén času a jeho básnická tematizace – nejvýrazněji v programových básních *Hledání času* (z *Rozvodí času*) a *Proměny* (ze *Země nikoho*) – je u Haukové nejen jistým únikem před současností, ale v časové kontinuitě vzpomínek básnička nalézá sebe samu, potvrzení své lidské i umělecké identity.

Vzpomínky, často spojené s moravskou venkovskou krajinou, začínají v šedesátých letech u Haukové vytvářet novou podobu její poezie. V jejích verších vzrůstá frekvence přírodních motivů a scenerií; konflikty a problémy mezilidských vztahů se promítají do přírodních dějství, příroda se stává synonymem řádu a působí jako kontrast vůči civilizaci. Souběžně do jejího básnického světa vstupuje i prožitek moderního výtvarného umění, jehož nadčasová platnost je vnímána jako protiváha životní pomíjivosti (zřetelný vliv na Haukovou tu mělo její manželství s Jindřichem Chalupeckým). Odtud pak do jejích reflexivních veršů vstupuje i úsilí po básnickém experimentu, hledajícím nové výrazové možnosti v „meziprostoru“, v zemi nikoho „mezi obrazem a psaním a hudbou“. Výtvarná díla Haukové inspirovala k projekci vlastních myšlenek, usilujících zachytit věčnou řeč každodenního života a vyčleňujících věci z plánu jejich konvenčních významů. Převážná většina tehdejších básní Haukové je psaná nerýmovaným volným veršem, pečlivě dbajícím na strukturu a frázování veršů, jen ojediněle se vyskytuje tradiční rytmičká a rýmová osnova. Její úsilí o experiment podtrhuje jistou racionalitu básnické výstavby a z ní vyplývající filologický ráz básnického experimentování i stále uvažování nad významovou nosností jazyka.

K těm, kteří navazovali na Skupinu 42, patřil i IVAN DIVIŠ, který se k jejímu polemickému krédu nepřímou přihlásil svou sbírkou *Uzlové písmo* (1960): „nemám rád lidi uměnilovné / pro líbeznost pěknost a potěšení povznesení.“ Mezi rokem 1960, kdy tato sbírka vyšla, a rokem 1967, kdy se básnicky prvně projevila jeho konverze ke katolicismu, vydal Diviš devět sbírek, které charakterizuje především tematizovaná posedlost touhou dobrat se „ústrojnosti“ všech věcí a činů a odhalit tak předivo jejich významů a vztahů. Ústředním problémem, kolem kterého Divišova poezie krouží, je poezie sama, autor si je ovšem vědom, že „Báseň nenese myšlenku zřejmou / na první pohled“, je „rozenkou hodiny [...] ohlašované těkavým neposednictvím“. Široce rozvětvené, enumerativně řazené metafory jeho veršů vyrůstají zpočátku především ze situací „šedivého řádu“ všednosti; básníková 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 útočných expresí oscilujících mezi významovými variacemi a paralelami a myšlenkovými protiklady či paradoxy. Jednotlivé torzovité výjevy, epizody a vize jsou nesené strhujícím proudem přebujelé obraznosti a básníková hodnotícího odstupů od lidského dění. Tento básníkovův odstup mívá charakter zoufalství a despektu, 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 zmítání metafor výrazem básníkovy „neposednictví“ a jeho hledání cesty k určení podstatného. (V závěrečném oddílu básník oslovuje nervově postižené, „dopravované do izolací“: „Takže vy, / v střídavém pomnutí smyslů, / vzhůru! [...] Vy, bohatí duchem! / Vy, skrze kteréž / nepokoj a rejdní přichází!“)

V druhé polovině šedesátých let se Divišova lidská i básnická optika podstatně změnila. Jeho konverze ke katolicismu v roce 1964 se promítla do dvojice knih, které propojily vůli k transcenci s existenciálně eschatologickým prožitkem a vyzněly jako přesvědčivá básnická výpověď o zápasu s Bohem o Boha. Staly se tak cenným impulzem pro nově se formující básnickou spiritualitu. Přiváděla-li dříve Diviše existence nepoznatelného, jehož se nelze smysly dotknout a ani pochopit rozumem, k zoufalství, byl-li trýznivě fascinován rozpínavou mocí zla, od sbírky *Sursum* (1967) u něj zaznívá jasný kategorický imperativ transcendentního přesahu: „Pokleknouti trvám! Žádné rozumět!“ Ve sbírce, v níž básník uskutečnil svůj přechod z „horizontály každodennosti do vertikály spasení“, už není v zorném úhlu jeho pohledu jen „chaotická díže skutečnosti“, ale také a především zázračnost bytí samotného, jež bylo člověku darováno. Proměna Divišova vztahu ke skutečnosti se projevila v jeho verších především zřetelně menší jazykovou expresivitou: už nevznikala fantaskně bizarní metaforická

spojení, jejichž překvapivostí a neobvyklostí Diviš demonstroval skutečností absurditu; nyní se soustředil spíše na konkrétní a často nepatrný výsek reality, který zasadil do reflexivního kontextu. Vzrostla také veršová apelativnost, proklamovaný důraz na myšlenkovou závažnost básnické výpovědi. Přestože ještě v úvodu sbírky Diviš konstatuje, že „Svět zešílel zoufá si nastal konec“, je jejím základním sémantickým heslem touha růst, ono „sursum“, jež vyjadřuje ve shodě s liturgickým souslovím „sursum corda“ touhu mířit vzhůru k transcendentální jistotě, kam směřuje básníkovo srdce.

Cíl cesty vzhůru k jedinému zdroji všeho jsoucího se Diviš nepokouší pojmenovat přímo, spíše jej dokládá novým vztahem k základním realitám svého básnického světa. Poezie, střed mnoha básníkových úvah, se nyní stává darem, který „pochází od Boha“, a smrt, dosud vybízející básníka ke vzpouře proti osudu, má funkci hodnototvornou, prověřující a dovršující kvality člověka. Dokládá to Divišova rozsáhlá básnická skladba *Thanatea* (1968), až 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.

PODOBY MLADÉ POEZIE

Významným fenoménem ovlivňujícím podobu poezie šedesátých let byla básnická produkce, která se zrodila z aktivity mladých básníků a básniček, narozených nedlouho před válkou či v době protektorátu. Šlo o poměrně početnou vrstvu autorů, která do literárního života vstupovala v několika vlnách od konce padesátých let a zejména v dočasně otevřeném publikačním prostoru let 1968–69. Příslušníci této generační skupiny již za sebou neměli složitou a nejednoznačnou cestu svých předchůdců a také měli odlišný vztah k velkým společenským otřesům minulých let. Prožitek války se jim spojoval s dětstvím, aniž by však pro ně ztrácel traumatizující rozměr (toto téma se objevilo mimo jiné u Josefa Hanzlíka, Václava Honse, Alexandra Klimenta, Vlastimila Miloty, Ludvíka Středy, Antonína Přídala, Vladimíra Kafky, Vladislava Zadrobílka, Petra Chvojky a mnoha jiných). Obdobně tomu bylo i s prožitkem počátku padesátých let, navíc umocněném událostmi roku 1956 a odhalením „kultu osobnosti“, jež většinu z nich zasáhl v citlivém věku prvních lásek. Příslušníky této generační vrstvy tak spojovala skepse k nedávné minulosti a intenzivní vnímání politického rozměru přítomnosti, její atmosféry i jejích iluzí. Tvorba řady výrazných osobností, patřících k tehdejší mladé poezii, tak od tápavých začátků brzy zamířila k činům nesporné umělecké hodnoty. Vyostřené vnímání okolního světa, citovost a hravost jejich tvorby přitom neměly rozměr výbušné imaginativní

„nezvalovské“ poezie smyslů, nýbrž od bezprostředního uchopení vnějšího světa postupně přecházely k reflexi a zejména k pokusům ohledávajícím nosnost a podstatu básnického jazyka.

Nástup ve znamení mládí

Koncem padesátých a počátkem šedesátých let vstupovali mladí básníci do literatury pod vlivem a na pozadí poetiky všedního dne tak, jak ji reprezentovala poezie Května, a teprve postupně nacházeli uměleckou osobitost. Třebaže část této nové básnické vlny hledala svou cestu v kultivaci tradiční lyriky (Miloň Čepelka, Vlastimil Milota, Josef Hrubý aj.), charakteristickým rysem většiny prvotin bylo narušování ustálených vzorů skrze „dětské“ vidění, spojené s oslavou či přímo fetišizací mládí a s jeho konfrontací s nesvobodou a zodpovědností věku dospělosti (Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš).

Dětství a mládí bylo pro tuto generaci v okamžiku jejího nástupu hodnotou nejvyšší a nespornou, bylo životním axiomem („Být mlád / S úžasem cítit / že každá šlacha praská mládím / že do všech stran to zvoní klouby / že mohu pít lunu v loubí / a rty tvé milovat“; Václav Hons: Co je před očima, 1962), u některých autorů pak zájem o svět dítěte nabyt téměř podoby životní filozofie (Jaroslav Hanzlík). V pozadí optimistické adorace mládí a bezproblémového štěstí stála iluzivní touha po idyle; v lyrických debutech počátku šedesátých let tak lze nalézt množství zdůvěřujících metafor, apostrof přírodních jevů i paralelismů přírodní a lidské situace, a to vše s funkcí antropomorfizovat, zjemnit, zdůvěrnit kontury vnější reality. Z téměř infantilně důvěřivého přístupu ke světu se zrodila i obliba mláďat, skotačivých a bezelstných tvorů, motýlů a květin („Myslím si rozběhnu se žlutě a všichni žluťáskové budou moji přátelé“; Ivan Wernisch: Kam letí nebe, 1961).

Touha po neproblematickém světě odsunula z perspektivy jednotlivých básníků motivy smutku, smrti a tragiky lidské existence. Ať již autoři motivicky adorovali městský život a techniku („Ve skvělém lesku slunečního niklu / zatačkou sykne stádo motocyklů – / neděle v říji troubí, řítí se a řve. / A tyto chvíle nejsou tvé, / únavo, stíne, stesku, dešti! // Nádherná dřina – dělat štěstí!“; Karel Tomášek /vl. jm. Tomáš Řezáč/: Ulice Na závratí, 1961), bukolicky idylizovali přírodu („U všech potoků / budeme si nohy mýt / divoké hvozdíky a macešky / pro nás budou znít“; Hana Prošková: Oblaka, 1962) anebo psali první milostná vyznání, jejich stylizace utvářela básnická zátiší složená z prostých věcí obklopujících člověka. Znovu se tak do české poezie vracela variace na wolkrovské téma věcí naplňujících všední život („Je to můj osud / milovat prosté věci, / jež nikdy nemizí“; Karel Tomášek:

Ulice Na závratí) a okouzlený naivismus prostých věcí („Na žlutý stolek přilétali / ptáci, hrníčky malca, / tácky s rýží, dopisy, / kniha, / každý den se mi podařilo / něco zvláštního, a věci, / ačkoliv se tvářily stále jen jako věci, / staly se bezprostředními / a sdílnými“ Ivan Wernisch: Kam letí nebe, 1961). Patrný byl rovněž vliv Šrámkův, Neumannův z období *Knihy lesů*, vod a strání a raného Ortena. Pro debuty z první třetiny desetiletí jako celku je příznačný naivní a idylický vztah ke světu, lyrické stylizace jsou nesené představou o hodnotě mládí a odmítnutím dobových stereotypů v životě osobním a společenském. Typickým jevem je obrat k lásce, přírodě a světu dětství, pro většinu debutů je také příznačná inspirativnost setkání dítěte s válkou.

Mezi prvními autory nastupující básnické generace byla i JANA ŠTROBLOVÁ, jež svou emotivní, polemicky zapálenou lyrikou spoluutvářela obraz mladé poezie šedesátých let. Její lyrický debut, sbírka *Protěž* (1958), svým charakterem volně doprovázela úsilí autorů kolem časopisu *Květen* o básnické znovuobjevování každodenního terénu všedního lidského života. Zároveň však předjímal v důrazu na přírodní rámec lidského života i něžně intimní, citově exaltovaným a rozdychtěně vykupitelským gestem revoltujícího mládí nástup mladé poezie šedesátých let. Štroblová polemicky vyhocovala kontrast mezi životním stereotypem a ideálem mravní čistoty; citové naplnění své romantické touhy po absolutních hodnotách hledala v neporušené přírodě. Třebaže tyto rysy její poezie zůstaly zřetelné i v následné autorčině tvorbě, postupně se do jejích veršů prodíralo vědomí nepohody světa kolem nás. Ve sbírkách z šedesátých let si autorka vytvořila svébytný básnický svět, imaginárně bohatý a pocitově mnohvrstevný, jehož dominanty tvoří sepětí lidského bytí s přírodou a víra v nezbytnost lásky, něhy, odevzdání a soucítění pro svobodný a bohatý život člověka. Tímto romantickým konfesijním gestem se její verše lišily jak od básní autorů poezie všedního dne, nasycených životní fakticitou, tak i od stále deziluzivnějších básnických zpovědí jejich generačních vrstevníků. Ve sbírce *Kdyby nebylo na sůl* (1961) básnířka postupuje směrem k metaforizaci všednosti a k průhledům do banality se záměrem postihnout kontrast mezi skutečností a iluzí o ní. Počínaje sbírkou *Hostinec u dvou srdcí* (1966) se pak svět slov a svět věcí u Štroblové zhušťují, vzájemně prolínají a obohacují se, do její poezie více vstupuje inspirace literaturou a folklorem a intenzivní zájem o homonymní jazykové a metaforické hry. Pocitovost, která zůstává nadále výchozím bodem jejích reflexí životních dějů i přírodních úkazů, milostných vzplanutí i rozchodů, jako by se neustále přelévala z hotových forem dětských říkadel nebo lidových písní do nových básnických útvarů. Pro vývojové směřování autorčiny poezie byla podstatná sbírka *Torza* (1970), v níž se osobní niterná zranění a tíživá společenská situace promítly do vzrušené dikce a naléhavosti básnické výpovědi a zdramatizovaly,

významově zvrstvily a prohloubily do bolestných meditací výchozí romantické pozadí její poezie. Autorka se zde zbavuje řady svých dřívějších harmonizujících a dekorativních stylizací a dobírá se vnitřně konfliktnější a významově složitější výpovědi, přičemž zachovává věrnost svému vyhraněnému vidění světa s jeho typickými rysy: s potřebou mravního ideálu, odporem proti nesvobodě a nelidskosti a s manifestací bohatého citového života.

Z hlediska dobové kritické recepce, čtenářského ohlasu i vlivu na další vývoj sehrála v první polovině desetiletí klíčovou a iniciační roli zejména poezie JOSEFA HANZLÍKA, básníka neobyčejně proměnlivého ve volbě výrazových prostředků, tvárně i myšlenkově bohatého, typického z hlediska dobových stylizací. Prvotinou *Lampa* (1961) Hanzlík vyslovil životní pocity mladých lidí své doby, stal se hlavním reprezentantem nastupujících básníků a výrazným spolutvůrcem generační poetiky. Senzibilní předmětnost Hanzlíkovy poezie, její emotivnost, dětská důvěřivost a zároveň i úzkostnost byly uvítány jako výraz nového, autentičtějšího pohledu na svět; kritici všech generací ocenili i to, že se Hanzlík představil jako mnohotvárný autor, schopný zvládnout poezii různého typu.

V titulní básni sbírky vyslovil Hanzlík – ve stopách Wolkra a poezie Května – básnický mýtus-příběh všedního dne a v řadě básní se vrátil k motivům z druhé světové války jako ke traumatizujícímu zážitku z raného dětství, v dalších verších usiloval o kritickou reflexi života „řádného“ občana své doby i špatně fungujícího systému. Odmítaje vše, co svazuje člověka, našel – obdobně jako řada jeho generačních druhů – řešení v úniku do přírody, do světa fantazie, v akcentaci milostného prožitku a v osobně pojaté, něžné a často s jemnou nostalgií zobrazované imaginativní krajině dětství. Motivy dítěte a dětství, jitrního dětského zraku patří v jeho poezii k rozhodujícím a básnická obrana dětského světa i života bezbranných mláďat (jehňátek, beránků, persiánků atd.) se staly součástí jeho poetické stylizace. V Hanzlíkově prvotině nabývá oslava dítěte nezřídka charakter exaltovaného vzývání: „v duchu si říkáme – / maliččí, nechte nás přijít k sobě, / naše dlaně budou hodny vašich chodidel, / naše ústa hodna vašich jmen.“ Důležitým prvkem generační zповědi byla exaltovaně vysoká představa o moci mládí, touha překonat čistotou, citovou bezprostředností a horoucností mladistvé revolty životní setrvačnost, prázdnotu společenské konvence, zvyk a stereotyp. Mládí je ovšem hodnota obtížně udržitelná a ani jeho fetišizace nemohla mít dlouhé trvání. Další Hanzlíkova básnická cesta směřovala – opět charakteristicky pro vývoj celé mladé poezie – od vykupitelského gesta mládí k fantazijním stylizacím a dále k filozofické moralitě či podobenství o krutosti světa a absurditě života. Následující sbírky již zachycují menší či větší měrou bezmoc nad drsností života, světa a lidského soužití v něm a jejich leitmotivem se stává úzkost ze smrti.

Trojdielně komponovaná Hanzlíkova sbírka *Bludný kámen* (1962), otevřená titulní básní o marné smrti ženy, které „odplulo srdce jak bludný kámen“, je ještě oslavou jedinečnosti a rozmanitosti života a mísí se v ní inspirace jazzem a kovovým 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 zde však i válečné osudy Židů, kremační pece a nevinné oběti, které se v závěru sbírky vracejí jako vzpomínka bezmocně zastavující zpěv v mučivé eufonické litanii za zapomenuté mrtvé.

Volným veršem s minimálním využitím interpunkce je psána sbírka *Stříbrné oči* (1963), která nezapře v obrazové výstavbě apartní presymbolistickou tradici zšeřelých melancholických zahradních a přírodních scenerií. I zde se imaginární, vysněná krajina dětství, nevinnosti a lásky, iluminovaná množstvím pozoruhodných barevných synestezií (především adverbii rozvíjejících dějové sloveso), bortí pod tlakem barbarské přizemnosti světa v obrazech obětovaných jehňátek. Sbírka *Země za Paříží* (1963) je – obdobně jako Zimohrádek Ivana Wernische, jemuž je věnována – pokusem stvořit prostřednictvím imaginace jinou, úlevnou krajinu. Sbírka má charakter pásma, záznamu proudu vědomí, je vytvářena jako imaginativní popis cesty krajinou básníkovy duše do jeho soukromé „země za Paříží“. Prostupují se v ní tři dominantní polohy básníkovy rozjímání: svědecká výpověď o stavu současného světa s neodbytnou připomínkou války, „která je nám neustále v patách“, se smutkem nad lhostejnou přítomností a obavou z „vlčící“ budoucnosti; existenciální pocity ohrožení, úzkosti a samoty; až halucinační snové vize otevírající průhledy do světa podvědomí.

Ústřední motiv pohybu v kruhu rozvíjí sbírka *Černý kolotoč* (1964), v níž je optimistická představa vývoje lidstva vystřídána symbolem přízračného „černého kolotoče“, kterým stále rychleji otáčí smrt. Na tomto kolotoči ustavičně se opakujících válek, křivd a obětí sedí nevinní – děti. Sbírka má dva kontrastní oddíly: první využívá v „písničkách a polemikách“ inspirace folklorní, druhý, titulní oddíl v expresionistickém duchu interpretuje obraz radostné lidové slavnosti s kolotočem v metaforu smrtelných křečí humanity.

Pro sbírku *Úzkost* (1966), v níž vyvrcholila básníkovy bázeň ze smrti, jsou charakteristické variační stavba a ironický odstup. Básně-variace nemají názvy, jsou označeny pouze římskými číslicemi, což podtrhuje jednotu celku. Tato kniha o smrti a zmaru je extrémně jazykově stručná, mnohé básně jsou pouhým sledem rozvitých substantiv a imperativů, takže působí jako stručný návod na život v úzkosti: „Jez rychle neodkládej si / koně jsou syroví / pláč stojí v okně / uhlí se usmívá láska je za ušima / pookřej umrzni zpívej spi / otékej skládej žasni / nepřijímej nedávi rdus stříhej řež / nenávid' ohýbej se / otrav se oros se / umírej / lži.“

Knihy *Potlesk pro Herodesa* (1967) opouští substantivní strohost sbírky předchozí a, využívajíc biblických podobenství, expresivní obraznosti a patosu, vytváří barokně vypjatou alegorii zachycující rituály svatební slavnosti, v níž jsou všechny pozitivní hodnoty života zasnoubeny se smrtí. Od prvotního stesku dospívání přes bolestivé vědomí neustálé přítomnosti smrti v lidském bytí dochází autor k úděsnému obrazu smrti jako hodnoty povýtce pozitivní, vysvobozující z mrazivé lhostejnosti lidských vztahů.

Závěrečnou deziluzivní bilancí Hanzlíkovy poezie šedesátých let je sbírka *Krajina Euforie* (1972), která ve svých třech oddílech přináší verše z konce desetiletí. Nejrozsáhlejší část *Záznamy* obsahuje introspektivní lyriku založenou na paradoxním, často oxymorickém vidění skutečnosti. Lyrický subjekt bloudí krajinou duše, „v krajině stínů zrcadlicích stíny“, sám v niterné „prázdné krajině prázdného srdce“, necítí blízkost lásky, neslyší hlas poezie, nenalézá smysl života: „Stále sám / na březích svých potoků a řek / plných shnilých ryb a zčernalého stříbra // v posteli která samotově páchne / jako plesnivé mléko / nebo myší hrob.“ Oddíl *Elegie* je naplněn steskem za poezií, sny, vzpomínkami i láskou. Závěrečná část *Písně* se vrací k záchovné tradici lidové písně a znovu variuje v duchu folklorní lyriky motivy života a smrti.

Oslovování všedních věcí, ve kterém ve svých prvních sbírkách pokračovali ve šlápějších básníků Května mladší autoři, mělo – podobně jako u Hanzlíka – své peripetie i v poezii VÁCLAVA HONSE. Po impresionistických verších mladistvého okouzlení životem, jak je přinesla jeho prvotina *Co je před očima* (1962), vydal sbírku *Chodec* (1965), v níž hledá cestu z hladce plynoucího zpěvu k strukturovanějším útvarům, mimo jiné i k básnické próze, která v této sbírce střídá veršové útvary. V letech 1964–67, v době, kdy působil v Ostravě, Honsovu zpěvnost nakrátko rozrušily pokusy o rozbití verše a experiment.

Cesty k osobitosti

Vývoj Štroblové a Hanzlíka byl pro další proměny mladé básnické generace, její postupně narůstající deziluzivní naladění, nebezpečí zevšednění a obrat k hledání komplikovanějších, mnohvrstevnatějších vazeb poezie k realitě, typický. S tím, jak mladá generace vyžrávala a současně se rozrůžňovala, si jednotlivci začínali vytvářet své osobité básnické světy, jejichž společným rysem se stala inklinace k věcně deziluzivnímu vidění světa. Po nástupu ve znamení kultu mládí se tak zhruba od druhé třetiny šedesátých let pro mladou poezii staly charakteristickými motivy zraňované lidské existence, osamění a ztracenosti básnického subjektu v nepřátelském světě, nejednou ovšem vyjadřované i ironickým odstupem („Kams to jen,

hochu, kams to vlez, / kandelábr, to není les, / kandelábr, to není kmen, / teď už se nedostaneš ven. // Teď už jsi tady, v tom bludišti, / toč se a blud'!“ (Antonín Brousek: *Netrpělivost*, 1966). Souběžně se také ztrácela počáteční velká důvěra v moc poezie a narůstalo vědomí nesnadnosti sdělení, hranic mezilidské komunikace prostřednictvím jazyka, což bylo básníky hojně tematizováno.

Tematizace jazyka (spolu s postupným rozrůstáním znaků konkrétní věcnosti do mnohoznačnosti symbolu a s výstavbou alegorických světů) se posléze stala pro tuto básnickou generaci klíčová. Potřeba vrátit slovu plnohodnotný význam byla jedním z důvodů, proč se tito básníci vůči svým bezprostředním předchůdcům cítili – řečeno slovy Antonína Brouška – jako „generace sirotků“, tedy jako generace, která je až na výjimky velmi skeptická k bezprostředním předchůdcům, zvláště těm propagandisticky vyzdvihovaným. Inspiraci intenzivně hledá v rozličných, časově i územně vzdálených oblastech. Lze tak sledovat jejich příklon nejen k dílu Jiřího Ortena či jejich znovuobjevování Františka Halase (Antonín Brousek, Petr Kabeš, Jiří Pištora, Karel Zlín), ale také výraznou inspiraci tvorbou Vladimíra Holana (Josef Peterka, Rudolf Matys, Věra Provazníková aj.), Oldřicha Mikuláška (Petr Kabeš, Pavel Šrut, Jiří Pištora) či Bohuslava Reynka. Při hledání nového jazyka, který by byl nejen materiálem v „surovém stavu“, ale také tvůrcem svébytného, symbolického světa „čisté poezie“, je upoutalo básnické dílo Josefa Palivce a jeho překlady Paula Valéryho. S postupným dozráváním jednotlivých básníků pak lze hovořit nejen o jejich stále větším zájmu o překlady jinojazyčných autorů, ale také o určité literární „archeologii“, sahající jak k opomíjeným autorům domácím a cizím, tak i k lidové tradici a barokní a středověké literatuře.

Pro tuto etapu tvorby mladých autorů je charakteristická tendence k vytváření autonomních básnických světů a s tím související potřeba stylizace, rozvoj a kultivace metaforiky a důraz na imaginativnost. Vedle tendence k autonomii básnických světů sílila od poloviny desetiletí snaha po zniternění básnické výpovědi, docházelo k obratu k problematice lidské existence, ke snaze přesně a jemně vyjádřit nejsubtilnější hnutí lidské psychiky a určit základní konstanty konkrétního lidského bytí. Obrat k vnitřnímu světu a intelektualizace básnické výpovědi se často promítla do tendence mladé poezie pracovat nikoliv s básnickými obrazy, ale s filozofickými kategoriemi či pojmy. V odporu k ideologiím a vyprazdňovanému jazyku dosavadní poezie se někteří mladí autoři pokoušeli o destrukci jazyka poezie a chápali básnický experiment jako oprávněný odraz nového vědomí člověka technické civilizace a jako možnost vymanit báseň z ideologických pout tradiční poezie. Jiní vnímali poezii jako autentický výraz krize moderní civilizace. Řada mladých autorů se v druhé polovině desetiletí vydala pod Holanovým vlivem cestou výzkumu bizarního

labyrintu vnitřního světa a zápasu s jazykem o jeho vyjádření. Koncem desetiletí byla určujícím prvkem mladé poezie destrukce stávajících básnických světů prostřednictvím průniku tragického životního pocitu a osobní i společenské deziluze.

Ve stejném roce jako Hanzlík debutoval i devatenáctiletý IVAN WERNISCH, který se stal ve velké míře reprezentantem proměn, jimiž prošla mladá poezie v druhé polovině desetiletí. Jeho prvotina *Kam letí nebe* (1961) vnesla do tehdejší poezie dětsky bezelstný pohled na nejprostší věci života (ve stopách raného Wolkra a poezie Ortenovy), intimizaci světa prostřednictvím zdůvěřňující personifikace i motivy a postupy lidového a naivního umění. Tento básnický exkurz do světa dětství a dospívání je budován na mistrovské simulaci infantilního přístupu k prožívání reality (jazykové přiblížení dětské promluvě užitím deminutiv, dětských slov, nedostatků v syntaxi, hyperboličnosti a synekdochálním pojetím lidského těla spolu s antropomorfizačním přístupem k realitě). Charakteristickými rysy sbírky jsou vysoká předmětnost tohoto básnického světa a inspirace výtvarným uměním, zvláště radostnou a perspektivou nespoutanou tvorbou inzitních malířů.

Cestou intimizace a rafinované naivizace světa postupoval autor i v druhé sbírce *Těšení* (1963), která je formálně i žánrově velmi pestrá: jednou autor čerpá svůj exotismus a hravost z ducha poetismu, jindy si jeho milostná a reflexivní lyrika obléká stylizační masky různých forem lidové slovesnosti (pohádky, hrdinská vyprávění, říkadla, zaklínadla), někdy vytváří básnická zátiší z běžných předmětů nebo imaginární krajiny v duchu obrazů Henri Rousseaua. Již v této sbírce se však posunuje do popředí otázka jazyka a vzrůstá nedůvěra ve smysl poezie: „Řeč se mi vyzouvá. / A jiné věci ztrácejí smysl.“

Zaslouženého ohlasu se dočkala následující sbírka *Zimohrádek* (1965), v níž si autor s neobvyklou citovou i výrazovou čistotou stvořil svébytný básnický svět, krajinu magickou, zatím ještě útěšnou, sice smrákavě melancholickou, nikoliv však trýznivý labyrint, nýbrž otevřený prostor dětských snů a milostné touhy. Sbírka působí jako svérázný básnický „snář s vyobrazeními“, který je složen z žánrových obrázků, torz příběhů, reflexí, básnických zátiší a milostné lyriky. Celek vytváří prostor proměnlivý, v němž jsou zrušeny běžné časoprostorové a kauzální vazby a lyrický mluvčí plní spíše roli vypravěče či prostředníka, média uvádějícího do tohoto kouzelného světa. Wernischův sloh je v podstatě velmi popisný, detailně ilustrativní a statický, děj a pohyb ustupují do pozadí, dynamické napětí je však vyvoláváno rafinovanou prací s tajemstvím, mystifikací, překvapením a se stylizačními hrami využívajícími množství intertextových odkazů. Tento básnický ráj srdce, křehký a jakoby linkou tuše naznačený, je však budován u vědomí rozporu snu a skutečnosti: „Přiznám se, řekl jsem, že jsem si něco

vymyslel. Ale tys uhodla, že jsem si vymyslel všechno.“ Sbíрка je jedním z nejvýraznějších projevů příznačné tendence k vytváření stylizovaných autonomních básnických světů, která se stále zřetelněji projevovala v mladé poezii zhruba od poloviny desetiletí.

Vývoj Wernischovy poezie směřoval ve sbírce *Dutý břeh* (1967) a *Loutky* (1970, podepsané v reakci na sovětskou okupaci v poangličtělě podobě jako „Iwan Wernisch“) k zobrazení existenciální úzkosti ze života a strachu z prázdnoty a smrti. Motivy „dutých stromů“ a znepokojivých „děr vyhrabaných zvířaty“ ze závěrečných oddílů Zimohrádku se v nových sbírkách rozrůstají a zvýrazňují pocity prázdnoty, „dutosti“, která zasahuje vše – smysl života, cit, poezii. Personifikací této kategorie „dutosti“ se postupně stává loutka jako důkaz života bez života a vnitřní prázdnoty, smrti. Sbíрка *Dutý břeh* je budována na napětí mezi prozaizovanými básnickými texty a pravidelnými veršovými formami folklorní provenience. Kniha *Loutky* tematicky, pocitově i symbolikou úzce souvisí s předchozí sbírkou a ještě výrazněji variuje její deziluzivní poselství. Výchozí útěšná krajina Zimohrádku je stále více vystavena pocitům rozčarování, ošklivosti, děsu, naivně dětský svět je najednou ohrožován falešnou hrou loutek a sbírka přináší obrazy neživých i ožívajících loutek a jejich prázdných nebo vyprazdňovaných vnitřností: „pootevívá se klín a vysypává / vše z loutky...“ Výchozí motiv krásné zahrady snění, vypracovaný v duchu staročinské poezie, se již v prvním oddíle knihy mění na stoku, poslední oddíl je již plně věnován pimprlovému divadlu loutek, do něhož se v naivistickém, parodickém i groteskním duchu promítá lidská existenciální gestika – smrt, opakování stejných životních situací, osamělost a nemožnost komunikace. Postupy převzatými z inzitního umění, lidové poezie, říkadel, kramářských tisků a pijáckých popěvků či lidové legendistiky oživuje Wernisch často i formou fragmentárních dialogů postavičky krále, Smrti a potulných muzikantů v přízračné loutkové *theatrum mundi*.

Obdobná tendence k vytvoření vlastního lyrického univerza je patrná i na vývoji poezie MILOŠE VODIČKY. Jeho debut *Vítr kolem tepen* (1965) charakterizuje snaha zachytit zrychlené, nedočkávané a citově intenzivní, ale i neuchopitelně prchavé chvíle mládí, onen „vítr kolem tepen“. Ve sbírce se vedle úžasu z prostých věcí dětství (kamínek, mušle či nůž), dějů a rituálů venkovského chlapectví (plavení koní, venkovská svatba) a v inspiraci světem výtvarného umění (básně Marka Chagalla či Henry Moorea) stále zřetelněji prosazuje téma milostné touhy. Zobrazení venkovských scenerií nezapře vliv Skácelův, dramatičnost a epizující rozvíjení básní zase ovlivnění tehdejší Mikuláškovou poezií.

Milostné téma se plně rozvinulo v druhé Vodičkově knize *Svatební peří* (1966), v deseti lyrických příbězích o lásce, vášni a smrti; úhelné téma na sebe bere jednu podobu baladickou, jindy je pojato jako posmutnělá

erotická vzpomínka a nezapře vazbu na oživení básnické epiky z počátku šedesátých let (Holanovy Příběhy, Hrubínova Romance pro křídlovku). Vodička je typem básníka, který se od svých generačních druhů liší až klasicizujícím pojetím básnické tvorby a své symetricky rozvržené skladby a cykly buduje na epickém základu s vypjatou snahou o virtuozičnost, definitivnost a ucelenost tvaru i s nezájmem o prvoplánový experiment. Vrcholem jeho tvorby z šedesátých let je básnická skladba *Čarodějnice z Blois* (1969), imaginární podobenství o mámivé moci erotiky a osudovém sepětí lásky a smrti, vášně a krutosti. Vznícená erotická touha se vtělila do podoby osudové ženy – čarodějnice z Blois, která s rozkoší a démonickou silou vládne životy mužů: „Mohou jí proklínat / a dávat sterá jména / Vždycky se najde zelený šílenec / který se pomodlí: Velebená / a zalykaje se sladkou slinou / jejího polibku / pln nadšení a svaté posedlosti / rozběsněn v její náručí / jako by láskou zpíval / umře.“

Pozoruhodným vývojem k vlastnímu, zcela nezaměnitelnému básnickému světu prošla i tvorba PETRA KABEŠE. Pro jeho prvotinu *Čáry na dlani* (1961) 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. Charakteristickými rysy debutu jsou reflexivita, předmětnost, náznaky baladičnosti a existenciální rozměr básnické výpovědi. Sbíрка *Zahrady na boso* (1963) zachovává přírodní rámec pro meditace o poezii, plynoucím čase, lásce a osudu, pouze ztvárnění témat reflexivních, milostných či přírodních je osobnější a vyvrážděnější.

Knihá *Mrtvá sezona* (1968) je pak již definitivním vstupem do vlastní básnické krajiny autorovy, do „pusté země“, kterou personifikuje jako surrealistickou vizi mající podobu obludné, nepřehledné postavy („krajina s očními důlky vylitými cínem“). V tomto existenciálním básnickém světě se odehrávají děje a rituály, jejichž smyslu je obtížné porozumět, opakuje se situace trýznivé, děsivé i snově groteskní. Sbíрка je laděna do pocitů hluboké existenciální deziluze, lidského míjení, prázdnoty, nápodoby života, nepřítomnosti smyslu dějů i činů: „o knihách zde hovoří jiné knihy / o zvířatech a stromech svědčí jejich řídké stíny / o nás samotných naše nepřítomnost.“ Z této krajiny nelze vystoupit, je lidským údělem, který je vyjadřován někdy až s prorockým tónem připomínajícím starozákonní knihu Kazatel: „les bude vykácen a les bude vysazen / město bude slíbeno a město bude opuštěno / písek bude zapomenut a písek bude připomenut // kdy a kým / kdy a kým v tomto vyprahlém a nízkém srpnu.“ V této sbírce se vyhranila krajina vlastního básníkovy vnitřního světa, konstruovaná co nejpřesněji a nejúsporněji, která obkružuje nemnoho základních existenciálních témat, navazuje skrytý dialog s řadou textů mytologických i básnických, uzavírá se však také do sebe a tím poskytuje minimum opěrných bodů pro její dešifraci.

Od následující sbírky *Odklad krajiny* (1970, náklad zničen; Londýn 1984) staví Kabeš již zcela záměrně básně z „panelů“ cizích i vlastních textů. Do hermetického labyrintu jeho vlastní tvorby vstupují s drobnými úpravami, které vyžadovala celková veršová struktura konkrétní básně, zlomky textů rozmanitých autorů cizích (výpisky z četby, citáty a útržky textů různé provenience i kvality) a svým mnohohlasím vytvářejí polyfonní pozadí niterného existenciálního dramatu. Tím vrcholí jeden z osobitých generačních úniků do autonomního „mimoprostoru“ poezie. V zápase o pojmenování světa pomocí slov, vztahů a variací dospívá Kabeš koncem desetiletí k hluboké skepsi a v závěru sbírky vyhláší dokonce vědomou rezignaci na postižení smyslu světa prostřednictvím poezie: „demise chemie. demise slov. demise slavíka. / demise poslání. demise robína. demise / mandaly. demise demise. demise souvislostí.“

Obdobnou cestou životní deziluze prošla i poezie JIŘÍHO GRUŠI. Neporušená, nevinná hravost jeho prvotiny *Torna* (1962) se změnila již v jeho druhé sbírce *Světlá lhůta* (1964). Gruša tu zamířil k symbolickému výrazu spirituální poezie, za nímž se otevírají průhledy do časů dějin a úkolů člověka v nich. V roce 1964 Grušovi odmítlo nakladatelství rukopis nové sbírky, nazvané *Právo útrpné* (vyšla až ve stejnojmenném souboru Grušovy poezie v roce 2003). Autor během dalších pěti let přepracoval svou poetiku, v níž využil v daleko větší míře možnosti, které mu poezie nabízela. Pro Grušu jsou typické dvě polohy, mezi nimiž se pohybuje – smrt a láska, která bývá mnohdy zobrazována v sexuální rovině. Variace na stále stejně chybující lidské žití, o jehož jednání rozhoduje pouze Eros a Thanatos, se projevuje ostatně i v Grušových prozaických textech, které začaly vznikat koncem šedesátých let. V poezii Gruša přibírá k takovému zobrazování, jež je doplněno o značně ironický podtón, ještě pseudobiblický, starozákonní slovník. Mytické proměny věcí v existenciální dramata pak nabyly převahy nad lidskými osudy ve sbírce *Cvičení mučení* (1969). Černé grotesky těchto situačních básní, které hojně využívají variační a opakovací postupy i inspiraci folklorní provenience (zaříkadla, přísloví, magické formule), jako by chtěly poukázat k neměnnému koloběhu světa a hlavně k jeho grotesknímu rozměru. Klíčový motiv smrti zde Gruša rovněž předvádí v nesčetných variantách, inspirován mimo jiné středověkými a barokními tanci smrti. Lyrický mluvčí skepticky váží svou životní situaci („teď jsem ještě živ / a již vysypán / a již vysípán / již již odnímán / zprostřed úsměvu / hynu hynu kam / hynu do zpěvu“) a dospívá k nemožnosti komunikace a bolestné solidaritě mlčení: „už jenom po tom / co si mlčíme / už jenom po tom / poznáváme se.“

Osobitým vývojem prošla i poezie PAVLA ŠRUTA. Jeho debut *Noc plná křídel* (1964) je citlivým vhladem do světa dětství a dospívání. I zde je inspirativní setkání dítěte s válkou; svět je tak objevován prizmatem dětského

zraku, ale již i s vědomím, že není návratu tam „kdy vše je poprvé / a všemu / až do morku se věří...“ Přesto je tato sbírka, která v obrazech venkova nezapře vliv Skácelův, nesena nadějeplnou představou, že existuje „Nádherně nevytyčená / cesta přede mnou“. V druhé knize *Přehlásky* (1967) opustil Šrut naivně důvěřivé stylizace své prvotiny a postoupil směrem k intelektualizaci básnické výpovědi, ovlivněn řadou literárních a výtvarných inspirací a vzorů (Dylan Thomas, Georg Trakl, Federico García Lorca, Henry Moore atd.). Objevně zde naplňuje klasické veršové útvary (sonet, čtyřverší) a pokouší se vyjádřit nejsubjektivnější pocity.

Poslední Šrutova sbírka z šedesátých let, *Červotočivé světlo* (1969), je opět existenciální výpovědí, která na pozadí imaginativního podzimního venkovského a krajinného časoprostoru zachycuje trýzeň a smutek subjektivního prožitku podzimu roku 1968. Ve sbírce, nasycené podzimními vůněmi, barvami i tóny, se vrací pocity zklamání, úzkosti, ale i zodpovědnosti za osud svůj i druhých. Reálné scenerie ustupují snaze podat symbolickou, znakovou podobu skutečnosti a lidského údělu. Básnický výraz tíhne k předmětnosti, která se projevuje menším užíváním dějových sloves, eliptickým způsobem vyjadřování („tam skořápky a nat“, „v očích jen krajina“) a četností substantivních genitivních metafor („posmrtná maska léta“), takže sbírka nabývá niterného patosu, rozměru tragiky a kamenné vážnosti: „Slova se mění, stejná řeč. / Nacházíme jen to, s čím se mýjíme.“

Deziluzivní vidění světa, nedůvěra v moc poezie a zvýraznění barokních a expresionistických tónů se objevuje v poslední třetině desetiletí i ve sbírkách řady dalších mladých autorů. Obdobně úsporný, až gnómický verš, naslouchající „skřípání kol času / který se zastavoval“, reflektuje ve své prvotině *Tři ze dvou* (1966) i RUDOLF MATYS. Úzkost očekávající smrt je tu spojena s milostnými doteky, smířujícím pohledem na zapomenuté věci a lichá bytí toho, co přebývá. Nehybnost, v níž se však dějí věci a míjí čas, který je zakotven v deníkové dataci básní, zaznamenává ve sbírce *Hledán* (1969) také KAREL ZLÍN.

Zdobný, expresivní verš, který chce vrátit poezii spirituální patos, přinesly první básnické sbírky JOSEFA PETERKY. Zatímco výbušná metaforika *Liti olova* (1964) se drží mnohdy obtížně dešifrovatelné obraznosti, *Žalmy* (1965) ožívají biblicky archaickou stylizací, ale také typ holanovských básnických příběhů s jejich hovorovým jazykem. Pro Peterku je v této sbírce typická mladická vzpoura proti malosti, nesena až ve vyhroceném mesianismu. Všední skutečnost, pojednaná jako báj a povznesená do symbolické oblasti, se pak předvádí jako hra jinotajů. Dalším krokem k oproštění básnickova jazyka od mnohdy téměř manýristické metaforiky ke sdělnějšímu výrazu byla reflexivní lyrika básnické sbírky *Krušná* (1970), která čerpá z prostoty lidové písně, ozvláštňené baladickým podtónem. V Krušné se Peterka pokusil vyvolat venkovským koloritem nasáklou idylu, i když stále s kritickým

ostřím vůči necitelnosti doby a chování lidí („a nejostřejší byla / chůze pozadu“).

Jako osobitý reflexivní básník si získal významné místo mezi mladými autory svou intelektuální, o halasovskou tradici opřenu a tvarově kultivovanou poezií i o desetiletí starší JIŘÍ PIŠTORA, redaktor časopisu *Tvář* a spolupracovník *Sešitů* pro mladou literaturu. Navazoval svými sondami k životu prostých věcí a přírodních dějů na poetiku všedního dne a jeho poezie, svou niternou dramatickostí a vyprávěcím, dialogickým způsobem rozvíjení básně blízká Mikuláškově, tvarovou soustředěností, prací se zámlkou a tichem podobající se Skácelovi, byla od první sbírky *Hodiny v řece* (1961) vedena zodpovědnou etickou představou o smyslu lidského bytí i poezie: „Za tenhle podvečer, / za žluté víno, které stáčí jez / a nahým pádem nebi čaruje, / jsme létům v lípách / zodpovědni my. // V neznámých dnech, / v tom pěším kroku plazení a smrti / bez konce zodpovědni.“ I jeho básnické návraty k tématu války byly opřeny o osobní tragickou životní zkušenost (smrt otce-odbojáře za heydrichiády), měly existenciální rozměr a nabývaly podoby morálního mementa.

Sbírka *Země přibližných* (1965) rozvíjí plně Pištorovo existencialistické stanovisko života bez Boha („Je po bouřce. / A po neděli, / po něčem pořád / mimo nás. / Jestli je bůh, / mělo se mu to sdělit / včas...“), ale i sebetrýznivou touhu po životním řádu, hledání smyslu světa i vědomí zodpovědnosti. Ozývá se zde i deziluzivní poznání toho, že lidé jsou „smrtelně schopni zavinit cokoli“, že jim chybí „režijní kniha k poslednímu soudu“, jsou jenom „přibližní“, manipulování a vykazování mimo lásku a bytí.

Po Pištorově dobrovolném odchodu ze života vyšla sbírka *Mezery v paměti* (Londýn 1984, ed. Jiří Gruša), která shrnuje verše z let 1966–70. První části knihy dominuje oddíl milostných básní zachycujících bolestné chvíle rozpadu milostného vztahu. Jiné básně varíjí pocity dobového znicotňování vztahů, situaci člověka ohrožovaného dobovým marasmem, osamocněním, vykazovaného k nebytí jako pouhou „mezeru v paměti“. Motivy vyprázdněného světa (ostrov, pusta, zátoka, zdi atd.), vyklizených dějin, nehybnosti, bezčasí vytvářejí bezútěšný prostor pro trýznivé existenciální reflexe o lidské identitě, dialogy s mrtvými i zoufalý protest zraňované lidské duše: „Jak obejdu ten čas / Čas jako pouhé / naleziště zločinů.“

Zcela výjimečnou básnickou cestou ironického a parodického odstupu od stále deziluzivněji reflektované společenské reality se propracovával ve své tvorbě 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, věčně a mnohdy s ironickým a sebeironickým tónem pojmenovávala postavení jedince

(„Čísílky zavšiveni / na kladkostroje procent napínání / tlampači bombardování / padneme slavně“). Z veršů jako přízračné a znepokojivé symboly dávné i nedávné minulosti vystupují v groteskních souvislostech historické i legendární postavy – zimomřivý Lenin, „strašný kyklop“ Jan Žižka, Mácha, mistr Hanuš a další. Bohatá obraznost, často asociativně obkružující výchozí téma, nezapře místy ovlivnění poetismem („Pod tvýma palmovýma rukama / klaním se hrudi tvé posvátnému velbloudu ze slonové kosti / Jakýpak pyšný faraon spí nebalzamován v těch pyramidách / na jejichž vrcholcích sukně rozprostřely dvě krásné mulatky“), ale výsledný dojem z těchto básní není pocit radosti z objevování světa, nýbrž vědomí existenciální samoty a deziluze: „A náhle i v sobě jsme cizí / a nevíme kudy // Líto je dětí jež dosud nevědí / Líto je dospělých kteří už vědí.“

V *Netrpělivosti* (1966) jde Brousek ve své osobní i společenské deziluzi ještě dál. Jeho verše nabývají úsečného výrazu, stroze, střízlivě a vyhraněně artikuluje neúspěšnou situaci společenskou, milostné prohry, trpce glosují nedávná dějinná kataklyzmata a revoluční ikony (obraz Lenina v básních *Razliv* a *Smrt*, případně Stalina v básni *Pomník*). Bohatá obraznost předchozí sbírky mizí a prosazuje se hořká macharovská ironie či lapidárně groteskní gellnerovský popěvek. I slovní hry a kalambúry tu slouží vyhocené epigramatické reflexi, ironickému pohledu na realitu: „Tolik hrabošů a žádná obilí. / Tolik opia a žádní opilí. [...] Známe součet – a neznáme činitele. / Máme souše – a neznáme ničitele. / Máme bažiny – a není kdo by bažil. / Zažíváme – a není kdo by zažil.“ Lyrický mluvčí zcela nezastřeně manifestuje svůj postoj („Byl jsem bohužel člověk / A proto jsem důvěřoval svým nutkáním / a svým očím víc / než přesvědčivým příkázáním // A odvážil jsem se zapochybovat / o možnosti katarze pouze pro dobrovolné slepce / anebo šilhouny s uhýbavýma očima...“), z jehož úhlu podrobuje všechny životní a společenské hodnoty tvrdému morálnímu soudu. Nevyjímá ani sebe a píše mrazivě groteskní popěvky plné existenciální úzkosti, jejichž příznačným prostorem bývá nejčastěji holá zimní či předjarní krajina. „Ještě jsem bledý, / ještě jsem ztuhlý, / zavřený ledy / do bílé truhly.“

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 (slovenské hory, Máchovo jezero, Bezděz, Goethův Výmar, arménský horský klášter Gegard atd.). Obraz krajiny však slouží pouze jako impulz uvolňující proud meditací lyrického mluvčího, takže výchozí krajinná momentka se mění v reflexivní poezii. Závěrečný oddíl je svědectvím o tragickém rozměru srpnové okupace. Návrtný obraz člověka, který se v ohlédnutí za svou

zborcenou minulostí promění v solný sloup jako Lotova žena, spíná a vnitřně dramaturguje tuto bolestnou lyriku.

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 (převzetí jejího dědictví se tehdy předpokládalo jako samozřejmost). V případě Zbyňka Hejdy především z poezie solitérů Jakuba Demla nebo německých expresionistů, pro básnickou tvorbu Zábranovu, spjatou s bohatou překladovou činností, bylo významné dílo Jiřího Koláře (zvláště sbírka *Dny v roce*). Perspektivou těchto autorů nebyl zítřek, ale dnešek: čas je u nich nástrojem entropie, přítomnost je pomíjivá, okamžik nenávratný.

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 se 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 tradičních lyrických útvarů 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 Zábrana symptomaticky na *Samosoud*: jsou to fragmenty vzpomínek, rozsáhlá retrospektiva, pojednaná v uvolněném verši rozplývajícím se až do prózy.

Poezie ZBYŇKA HEJDY je zasvěcena smrti. Nikoli „zaslíbené zemi“ nesmrtnosti a věčnosti, ale smrti jako postupnému rozkladu života cestou „dolů“. Pocit, který provází poutníka touto cestou „od hřbitova ke vsi / a od vsi ke hřbitovu“, je tu (podobně jako v poezii Grušové o desetiletí později) spjatý s barokizující pomíjivostí života, se smrtí všední a všudypřítomnou. Život je tu tak cesta zpět (nikoli vpřed), do prachu země. Sbíрка *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 (přípravené vydání v roce 1970 nevyšlo; smz. 1978; Mnichov 1985). U Hejdy lze vedle barokního odkazu nalézt i inspiraci německým expresionismem, zejména dílem Gottfrieda Benn a Georga Trakla. V kontextu této poetiky, která měla kořeny i v dílech Jakuba Demla nebo Bohuslava Reynka, se Hejdův lyrický svět vyjímá jako poučený pokračovatel této linie popisu 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. Mnozí další

autoři (např. Karel Zlín, Miloslav Topinka, ale i Ivan Wernisch v druhé polovině šedesátých let) se právě takovýmto proudem nechávali inspirovat k básnický metafyzickému odmítání vyprázdněného života bez naděje na možnou obnovu řádu.

Tvorba příslušníků mladé poezie přecházela od sklonku šedesátých let do různých kontextů. Básníci, kteří na konci šedesátých let vytvořili svá osobitá díla (Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Antonín Brousek aj.) a s nimi také již určitý generační profil autorů seskupených kolem Tváře a Sešitů pro mladou literaturu, respektive Sešitů pro literaturu a diskusi, byli z tohoto procesu mocensky vytlačeni. Nestačily už také vyjít sbírky autorů, kteří začali publikovat v šedesátých letech časopisecky (Andrej Stankovič, Olga Neveršilová) anebo bibliofilsky (Jiří Kuběna, Milan Nápravník, Jiří Veselský). Jejich díla byla (po samizdatových a exilových vydáních anebo soukromých tiscích některých z nich) zveřejněna a zařadila se do celkového literárního kontextu až v devadesátých letech. Jiní přizpůsobili svou poetiku normalizačním potřebám sedmdesátých let (mj. Josef Peterka, Václav Hons) a v tomto kontextu splynuli s další vlnou mladých, kteří vstupovali do vyprázdněného prostoru v sedmdesátých letech a z nichž někteří už rovněž na konci šedesátých let časopisecky publikovali anebo vydali své prvotiny (Petr Skarlant, Petr Prouza, Jiří Žáček, Petr Cincibuch aj.).

LABORATOŘE BÁSNICKÉHO EXPERIMENTU

Dne 20. prosince 1962 uspořádala dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová v Klubu výtvarných umělců Mánes přednášku „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném experimentu“, na které byla poprvé v celistvosti zveřejněna teoretická východiska i ukázky tzv. experimentální poezie. 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 vyčerpanosti, zneužitelnosti a opotřebovanosti jazyka a ze snahy najít prostřednictvím jazykových her nový smysl poezie a umění vůbec.

Prehistorie experimentální poezie je ovšem starší. Její projevy lze sledovat od padesátých let v tvorbě Jiřího Koláře, Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, případně v díle Ladislava Nováka či Josefa Honyse, kteří navazovali na surrealistické experimentální techniky.

Experimentální poezie čerpala z revolt předválečné avantgardy, postupovala však především metodickou cestou racionality a objektivit. Experimentující autoři vytvořili volné seskupení, které mělo vazby i na jiné umělecké okruhy a na jejich hledání nového výrazu. To se projevovalo

například při dalších přednáškových cyklech, které v Mánesu proběhly v letech 1963–64 a na jejichž základě vnikly magnetofonové antologie *Fragmenty 1963* (Vratislav Effenberger, Bohumila Grögerová, Milan Nápravník, Stanislav Dvorský, Věra Linhartová) a *Fragmenty 1964* (Věra Linhartová, Milan Nápravník, Bohumila Grögerová, Stanislav Dvorský, Ladislav Novák).

Okruh autorů experimentální poezie vymezuje antologie, kterou připravili Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou a v roce 1967 vydali pod titulem *Experimentální poezie*. Soustředili v ní ukázky z díla více než stovky autorů z dvaceti zemí světa. Z českých autorů tu byli zastoupeni vedle samotných pořadatelů Jiří Kolář, Běla Kolářová, Josef Honys, Miloš Urbásek, Karel Trinkewitz, Eduard Ovčáček, Jiří Valoch, Vladimír Burda, Jindřich Procházka, Ladislav Novák, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský a Milan Nápravník. V podstatě stejná jména (nově přibyl Emil Juliš) se objevila i v návazné antologii *Vrh kostek* (k vydání byla připravována na konci šedesátých let, vyšla však až roku 1993).

V šedesátých letech experimentální přístupy k poezii vzbudily řadu polemik, ale také inspirovaly tradičněji pojímanou literaturu. Byly součástí širšího proudu, který problematizoval jazyk, přičemž pro mnohé z mladších autorů šedesátých let (Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Miroslav Topinka, Věra Linhartová, Václav Havel ad.) se tato nesamozřejmost jazyka stala samozřejmou.

Obdobně jako předválečná avantgarda i česká experimentální poezie šedesátých let byla součástí mezinárodního experimentálního hnutí (autoři se zúčastnili řady mezinárodních výstav), které propojovalo praktickou tvorbu s teorií.

V hledání nového básnického výrazu byla experimentálním tvůrcům inspirací díla typu *Vrh kostek* nikdy nevyloučí náhodu Stéphanu Mallarméa, *Osvobozená slova* F. T. Marinettiho a *Kaligramy* Guillaumea Apollinairea. Dále to byly tzv. jazykové laboratoře „umělé poezie“, jak je instaloval na konci dvacátých let časopis *Transition* s autory Jamesem Joycem a Gertrudou Steinovou, či „imagisté“ (Ezra Pound, T. S. Eliot) nebo ruský futurismus (Velemir Chlebnikov).

České experimenty se utvářely v úzké vazbě především k tvorbě a teoretickým pracím Němců Helmuta Heissenbüttela (*Texty*, česky 1965) a Maxe Benseho (z tzv. *Stuttgartske skupiny*; *Teorie textů*, česky 1967). Přitahovaly i experimenty mnoha dalších autorů, mimo jiné brazilské skupiny *Noigandres*, *Rakušanů* Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové anebo Gerharda Rühma a Hanse Carla Artmanna, francouzských *spatialistů* – představitelů „prostorové“ poezie Pierre a Ilse Garnierových či Henri Chopina, amerických autorů kolem hnutí *Fluxus* (mj. Georg Brecht, Emmett Williams), jakož i teoretické práce Abrahama Molesse a Eugena Gomringera.

Tyto inspirace souborně představil sborník teoretických studií a statí o nové estetice *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967, edd. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová).

S mezinárodním hnutím spojovala českou experimentální poezii proklamace objektivitu: požadavek odklonu od subjektivismu všeho druhu, od poezie jako výrazu lyrického Já. Experimenty usilující o objektivní průzkum jazyka však neměly být ani nositeli „morálních nebo filozofických obsahů nebo výrazem společenského Já“ (První stanovisko mezinárodního hnutí, in *Slovo, písmo, akce, hlas*, 1967). Experimenty 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.

Český proud experimentální poezie však zdůrazňoval i etický impulz a grotesknost (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Havel). Jeho výpravy pod povrch jazyka směřovaly k demontáži frází a klišé a v dobovém kontextu získávaly aktuální rozměr tím, že ukazovaly způsob, jak vyloučit z jazyka to, co ho může činit nástrojem ideologií. Jedním z naléhavě pocíťovaných teoretických východisek proto bylo Wittgensteinovo pojetí jazyka jako univerza o sobě, které odráží svět, ale neudrzuje s ním vztahy.

Experimentální autoři vytvořili množství metod, jimiž „odstrojovali“ jazyk až na jeho nejmenší jednotky. Pojímalí jej jako materiální a vizuální kvalitu, která nese především estetickou informaci. Oproti „sémantismu“ přirozeného básnictví po Benseho vzoru proklamovaly „asémantismus“ umělé poezie. V jejich dílech jsou maximálně uvolněny lexikální a syntaktické vazby, případně se vůbec neuplatňují a jsou nahrazeny pouze konkrétní přítomností materiálu (grafického, zvukového) v daném prostoru.

Pojmy experimentální či konkrétní poezie přitom označují širokou škálu metod. Patří mezi ně různé variace jazykových her, stejně jako koncepty směřující od literatury ke grafické podobě textu. V pozadí všech těchto postupů byla snaha poukázat na to, že jazyk v současném světě znemožňuje domluvu skrze tradiční komunikační systémy. Experimentální metody tak měly snahu prostřednictvím dekonstrukcí a systémových analýz očistit jazyk a zabránit jeho zneužitelnosti. Iničiátoři české experimentální poezie toto formulovali jako „reakci na jisté zprofanování jazyka, a to jak v oblasti veřejné, tak v oblasti umělecké“. Rozhodli se „pranýřovat absurditu frází i senilitu jistých romanticko-poetických útvarů, přežívajících z minulosti do současnosti. Dokázat, že moment morálního zneužití řeči je nutno hledat především v oslabování jejích komunikačních možností, v rafinovaném sentimentalizování určitých, beztak již sentimentálních výrazů a frází a tím nepřímou naznačit úzký vztah mezi literárním kýčem a politickým násilím“ (Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila: *JOB-BOJ*, 1968).

Společným rysem experimentálních metod tak bylo, že se dobíraly elementárních součástí textu a hledaly vnitřní energii písma. Cílem bylo nastolit nové vztahy mezi jednotkami jazyka a novým způsobem konstrukce celku, což se promítlo i do odlišného pojmenování stavby textu. Neužívalo se proto již výrazu „kompozice“, ale pojmů jako „konstrukce“, „konstelace“, „demonstrace“. Vizuální proud konkrétní poezie byl založen na využití estetických kvalit písmene a výtvarné organizaci grafemů na ploše stránky. Lettristické experimenty – které inicioval francouzský autor Isidor Isou a u nás pěstoval například Eduard Ověčáček a Vladimír Burda – pracují s písmenem i interpunkčními znaménky jako základní jednotkou básně. Jejich předmět bývá tvarován na způsob kaligramu či ideogramu do optického celku. Vznikaly ale také pokusy navazující na surrealistický automatismus „píšící ruky“ (Josef Honys). Pandánem je audiální, tzv. fónická poezie Ladislava Nováka, v níž je slovo atomizováno na hlásky, tedy na zvukovou podobu písmen.

Dílo v experimentální poezii často překračuje hranice literatury k tzv. nonverbálnímu výrazu, což vede až ke stírání rozdílů mezi uměleckými druhy. Vizuální linie experimentální poezie tak přirozeně vstupuje do kontextu výtvarného umění.

Dokladem je výtvarná skupina Křížovatka, která vznikla v roce 1963 z iniciativy Jiřího Koláře a Jiřího Padrtů a jejímiž členy byli Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora. První výstava skupiny byla uspořádána v roce 1964 pod titulem Nová citlivost, druhá v roce 1968 pod titulem Křížovatka a hosté.

K experimentální poezii se hlásili rovněž mladší autoři, jejichž dílo se pohybovalo téměř výhradně ve výtvarné sféře, a svými novými, environmentálními tendencemi stírali nejen hranice uměleckých disciplín, ale i hranice mezi uměním a životem. K takovým tvůrcům patřil například KAREL ADAMUS se svými vizuálními texty, kolážemi, objekty, kresbami za chůze (Pohyblivé básně), akcemi, které shrnul mimo jiné do cyklů Básně obrazy, Cigaretové básně a dalších.

Stírání rozdílů mezi experimentem v literatuře a ostatních uměleckých druzích se však projevovalo i v oblasti divadla, v němž se průzkum jazyka jako biologické struktury setkával s výtvarnými technikami a s experimentálními průzkumy možností lidského těla a smyslového vnímání (body art), jakož i s pokusy scénicky modelovat rozmanité estetické a společenské situace. Literární experiment tak v šedesátých letech přesáhl do sféry performancí, events, happeningů, k akčnímu umění, provozovanému po vzoru americké skupiny Fluxus.

Mezi nejvýraznější z těchto akcí patřily již od roku 1962 aktivity skupiny Aktual (Milan Knížák, Jan Trtílek, Robert Wittmann) a od roku 1966 happeningy

Eugena Briccia nebo Zorky Ságlové. Jejich obdobou byly „básně pro pohybovou recitaci“ (Ladislav Novák), environmenty či instalace, v nichž výtvarné dílo přerůstá do prostoru a je návštěvníkovi galerie nabídnuto k manipulacím (příkladem takové instalace mohou být Slova Allana Kaprowa), zásahům a přemísťování, anebo vstupuje do prostředí (krajiny, města) mimo galerie. Happening lze chápat jako „koláž lidského jednání“ (Jaroslav Kořán), tedy jako aktivní umění, kde akce, situace a spontánní reakce jsou hlavními tvůrčími prostředky tohoto nerozlučného spojení tvorby a realizace, díla a jeho konzumenta, umění a života. V tomto duchu nazýval Milan Knížák své akce nikoli happening, ale „nutná činnost“. Značnou pozornost experimentální poezii a happeningu věnovaly Sešity pro mladou literaturu (Sešity pro literaturu a diskusi).

Experimentální poezie při svých pokusech o vytvoření nového básnického textu využívala rovněž vědecké teorie nejen z oblasti lingvistiky (sémiotiky) a filozofie jazyka, ale také z informační estetiky, matematiky, kybernetiky, systémového modelování či biologie.

Vůdčí osobnosti experimentu

Předchůdcem básnického experimentu šedesátých let byl JIŘÍ KOLÁŘ, který již od počátku své tvorby překračoval rámec tradiční poezie. Zárodky toho, co později bylo označeno jako evidentní poezie, lze najít již v jeho prvotině Křestný list (1941), techniku literární koláže v Ódách a variacích (1946), prolínání masy cizích a vlastních textů různorodých žánrů v Prométheových játrech (rkp. 1950), metodu parafráze cizího textu v jeho textech z let padesátých (Mistr Sun o básnickém umění, 1957; Nový Epiktet, 1968, ad.).

Koncem padesátých let se zrodila Kolářova díla ze souboru *Básně ticha* (vydání z roku 1970 bylo zničeno, fr. Paříž 1988, česky in *Dílo Jiřího Koláře*, sv. 6, 1994), který prezentuje Kolářovy rané experimenty s výtvarnými aspekty písma. Patří k nim *Pocita Kazimiru Malevičovi*; *Básně ticha* (bibliof. 1965), *Evidentní básně* (bibliof. 1965) a *Gersaintův vývěsní štít* (fr., angl., něm. 1965, česky 1966). Tato Kolářova poezie od počátku vznikala v úzké vazbě a vzájemných inspiracích literatury a výtvarného umění. Soubor jako celek přitom zachycuje proces postupného prolínání písma a obrazu v autorově díle, ale i stále výraznější prosazování hlediska výtvarného, které později v jeho tvorbě zcela převládlo. Pocit vyčerpaného slovního významu Koláře vedl až k destrukci původní sémantiky textové či obrazové předlohy a také k vytváření básní-obrazů, pracujících s primární vizualitou. Prvky textu, jakým je písmeno, slabika, trs hlásek, slovo (u něhož akcentuje asémantičnost) či interpunkce (která naopak získává významové kvality), jej přivedly k vytváření typogramů, portrétů předmětů i výtvarných

a literárních osobností, které jsou zároveň osobitými interpretacemi jejich díla (experimentálními portréty básníků, výtvarníků a spisovatelů Brancusiho, Dostojevského, Chlebnikova, Joyce a řady dalších v cyklu Gersaintův vývěsní štít). Kolář také (podobně jako Ladislav Novák) zdůrazňoval významové možnosti manuskriptu, nejrůznějších ručních zásahů do textu: od překlepů v „mechanických básních“ psaných na psacím stroji až po razantní zásahy do výchozí textury (trhání, koláž, preparování textů, hloubkové zásahy do textu atd.), kterou deformoval, bortil, pozměňoval a poté znovu konstruoval v trojrozměrnou báseň-objekt.

LADISLAV NOVÁK se konkrétní poezii věnoval již v druhé polovině padesátých let. Na počátku jeho pokusů byl rukopisný *Nenaučný slovník kuriozit a zbytečných vědomostí*, jehož cílem bylo v duchu surrealismu karikovat styl starých naučných slovníků a příruček. V letech 1957–58 se zabýval básněmi „onomatopoickými“ (navazujícími na zvukové básně dadaistů a blízké lettrismu) a „čtvrcenými“ (texty redukované na izolované větné členy rozmístěné na stránce). V roce 1959 vytvořil první ze svých konstelací, kterou pojal jako paralelu k obrazům Victora Vasarelyho, přičemž postupoval tak, že do sloupců stejných slov vřadil slova podobná. V roce 1960 prostřednictvím škrtků a přesmyček v cizích textech (např. novinových článkách) vytvářel tzv. spečené texty. Pojmem „preparované texty“ Novák nazýval postup, kdy z výchozího (často náhodně nalezeného) textu vytrhl pouze několik útržků, které pak nechal trčet v ploše vyprázdněné stránky na svém původním místě. Na počátku šedesátých let vytvářel i tzv. detexty, v nichž výchozí text byl narušen tak, aby vyjevil své skryté ironické či estetické potence. V roce 1964 vznikla jeho rukopisná sbírka *Integrace*, která představovala poezii pracující s chuchvalci slov, jež na sebe asociativně navazují a jsou spojeny rytmem i sémantickými variacemi. Od roku 1962 natáčel také na magnetofonové pásky tzv. fónickou poezii, v níž zvuky různého charakteru a původu komponoval do zvukových sekvencí.

V rámci dobového českého literárního kontextu představila Novákovy experimentální texty poprvé sbírka *Pocta Jacksonu Pollockovi*, shrnující texty z let 1959–64 a vydaná roku 1966. Obsahuje konstelace, typogramy, preparované texty, báseň sestavenou z interpunkčních znamének i situační variace. Tyto experimentální texty vytvářejí rámec pro dvoudílnou titulní skladbu (Imaginární portrét J. P. a Obrazy J. P.), která je holdem americkému avantgardnímu malíři Jacksonu Pollockovi, objeviteli akční malby, a dokumentuje jeho pojetí tvorby jako rituálu a vášnivého zachycení rytmického dění světa. V druhé polovině desetiletí dále vyšly dva soubory představující Novákovy básnické variace, které v bezrozměrných skladbách rozrušují očekávané narativní postupy a prostřednictvím opakování vytvářejí procesuální text: *Závratě čili Zdoufalství* (rkp. 1960–65; 1968) a *Textamenty* (rkp. 1958–65; 1968). Kniha *Receptář*, obsahující návody a scénáře k básním

pro pohybovou recitaci, hmatové básně a erotomagické texty, byla poprvé vydána německy roku 1970 v Berlíně (s tit. Gedichte für bewegte Rezitation), česky vyšla až roku 1992.

Klíčovou roli při organizaci českého experimentálního hnutí sehrála autorská dvojice JOSEF HIRŠAL a BOHUMILA GRÖGEROVÁ, mimo jiné svými četnými překlady zahraničních souputníků i pořádáním antologií představujících hnutí v mezinárodním kontextu.

Doménou vlastní tvorby dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová byla snaha demonstrovat grotesknost a absurditu komunikačně vyprázdněného „senilního“ jazyka a racionálními metodami (přesahujícími u Grögerové až k průzkumu utváření pojmů ve vědomí) dokázat, že existuje přímá souvislost mezi dobovým zneužitím řeči a oslabováním jejích komunikačních možností. Dílo Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové je v českém experimentálním kontextu ojedinelé především důslednou orientací k „umělé poezii“.

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. Sbírkou je jakýmsi „návodem k upotřebení“, 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 poetický duch života. Bohumila Grögerová vytvořila v šedesátých letech v souvislosti s dílem německého autora Petera Weisse, kterého překládala, i prozaické „ironické modelové texty“, jež vyšly až o třicet let později v souboru *Meandry* (1996).

Jednou z nejvýraznějších osobností experimentální poezie byl od poloviny šedesátých let VLADIMÍR BURDA, který se konkrétní poezii věnoval od roku 1963. Využíval různé podoby písma a vytvářel obrazové básně (*Slovobraz*, rkp. 1965) či typografické konfigurace. Využití barvy a lineární prostorové rytmiky přibližovalo tyto Burdovy pokusy spíše k výtvarnému zobrazení, Burda však činil pokusy i o přenos výtvarných prvků do literatury (*Barevné básně*, rkp. 1966–67; *53 případů linky / demonstrativní inkarnace*, rkp. 1968) a o jejich reflexi a tematizaci. Svou orientací na variace a kombinace typů, na písmovou destrukci a konstrukci slovních významů a na atomizované typy Burda nehodlal zúžit oblast poezie (jak bylo experimentální poezii tehdy vytýkáno), ale naopak ji chtěl rozšířit a prohloubit. Na konci šedesátých let se autor 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 stejnojmenná kniha z roku 2004.

Další tvůrci básnického experimentu

Písmo využívané v duchu tradice typografické básně, především v typogramech a kaligramech, poetických slovních hříčkách, rébusech a agitačních básních, uplatnil také VÁCLAV HAVEL ve sbírce *Antikódy* z roku 1963, zahrnuté do knihy *Protokoly* (1966). V tomto kontextu vzniklo i Havlovo pojednání o pohybu konvencí a „byrokratizaci“, znehodnocování kódu, který je třeba demystifikovat. Lettristické tendence mohou podle Havla demaskovat šifry jako šifry – i reprodukovat pocitový zážitek světa destrukce šifer. Konkrétní či umělou poezii Havel chápal jako prověrku primární roviny komunikačních konvencí jazyka.

Komickou hravostí, poukazy na pozici jedince „utopeného“ ve světech systémů a šifer jsou *Antikódy* blízké poezii JINDŘICHA PROCHÁZKY. Experimentální dílo jednoho z neoriginálnějších autorů, jemuž v roce 1965 vyšla sbírka tradiční poezie *Schodiště*, však zůstalo rozptýleno po časopisech (*Sešity*, *Dialog*, *Výtvarná práce*). Jeho „narativní poezie“ v šedesátých letech osobitě rozvinula odkaz Marinettiho *Osvobozených slov*, pracovala s dějem, který vznikl na ploše stránky mezi rámci textových teritorií.

Svébytnou variantu experimentální poezie podal také JOSEF HONYS, jehož první básnické pokusy sahají až do období předválečného surrealismu, kdy vznikly jeho záznamy hypnagogických vizí propojující 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 ideografismu východního písma). Stálým tématem jeho díla byla čára jako elementární značení a čistá přítomnost, která jej inspirovala k jeho „hrám na čáru“ a k „manifestu čáry“. Honysova sbírka *Nesmelián aneb Do experimentálního textu vstup nesmělý* byla na konci šedesátých let připravována k vydání v nakladatelství *Dialog*, ale už nevyšla.

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. Básnické hry nechápe Juliš výslovně metodicky či „systémově“, velkou roli přikládá slovní

magii, intuici a smyslovému okouzlení. V letech 1966–68, kdy působil jako redaktor měsíčníku *Dialog* v Ústí nad Labem, se tento časopis stal významným centrem experimentální tvorby, kterou představoval jak v ukázkách, tak v úvahových a teoretických statích.

Originálním přínosem k experimentálnímu proudu poezie šedesátých let jsou rovněž procesuální texty ZDEŇKA BARBORKY, které detailním popisem, pracujícím s častými opakováními, zdůrazňují mechanismy lidského fungování. Texty ze sbírky *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 jakémisi duelu, jindy dochází k atomizaci nebo naopak bujení textového materiálu, takže výsledek zřetelně asociuje biologický proces. Hudební vzdělání a profese přivedly Barborku i k využívání hudebních forem a jejich parafrází v poezii.

Jedním z předních českých zastánců lettrismu byl ostravský výtvarník EDUARD OVČÁČEK, jehož experimenty z šedesátých až devadesátých let jsou soustředěny do knihy *Lekce velkého A* (1995). Ovčáček usiloval o revitalizaci jazyka, která je založena na mytologii písma, ideogramech, hieroglyfech, piktogramech a kaligramech, na dvojjazyčném výrazu písma jako obrazu, jenž je „mihotáním obrazotvornosti“, kde si síly grafiky pohrávají s jazykem, až jsou charakterizovány jako „bitvy písmen“.

V letech 1959–60, tedy době, kdy studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, se Ovčáček účastnil i akcí slovenské nezávislé skupiny „Bratislavské konfrontace“, jejímž iniciátorem byl Miloš Urbásek. Tato skupina dala impulz ke vzniku nefigurativního umění – informelu – na Slovensku. V letech 1967–68 byl členem a spoluzakladatelem Klubu konkrétistů (1963), jehož koncepci a směřování formuloval Arsén Pohribný: „Konkréty jsou instrumenty čistého estetického zážitku. Konkréty jsou zbaveny imitace věcí okolního světa, protože jsou samy věcmi.“

V návaznosti na lettrismus, ale inspirovány spíše jeho výrazovým minimalismem vznikaly experimenty JIŘÍHO VALOCHA, jehož tvůrčí i organizační aktivity sahají do poloviny šedesátých let. Středem jeho zájmů byla vizuální poezie, uplatňující metaforické záměny výtvarného znaku a písma, barvy a bílé plochy. Metodicky tak vyčerpal určitý repertoár elementů nebo postupů (číselných, abecedních, barevných). Uspořádal také množství výstav z oblasti experimentální tvorby, především v Domě umění města Brna.

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. Ze zdrojů experimentální poezie šedesátých let

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

Své experimenty – „hry“ a „totemy“ – rozvíjel také MIROSLAV KORYČAN (*Zamračené židle*, 2005) a Miloš Horanský.

HUDEBNÍ INSPIRACE V POEZII

Jestliže příznivci básnického experimentu vycházeli z programového přesvědčení, že oslabení komunikačních možností tradiční poezie a vyprázdnění básnického jazyka je možné zabránit destrukcí tohoto jazyka, jeho konvenčních výrazových prostředků a vytvořením nových, umělých básnických forem, pak jiní autoři hledali a nalézali možnost inovace tradičního básnického výrazu a jeho naplnění aktuálním životním pocitem v návratu k politicky nezprofanovaným písňovým a hudebním formám. Poezie těchto autorů se tak inspirovala převážně – v rámci budovatelské kultury potíranou, později s rozpaky postupně akceptovanou – populární hudbou, jazzem a tvorbou písničkářů v širokém spektru jejich hudebních možností. Přesvědčení o tom, že „se musí vrátit hudba do poezie, stejně jako příběh do prózy“ (Josef Kainar) a že existuje hluboké sepětí hudby a poezie, nacházelo umělecký výraz v písničkách- básních řady autorů, textařů i básníků.

I když se budovatelská kultura počátku padesátých let snažila aplikovat ždanovovské teze o jazzu jako socialismu nepřátelském hudebním směru, dílčí kontinuitu v této době udržovaly některé orchestry (Gustava Bromy, Karla Vlacha a později Karla Krautgartnera), které se orientovaly na taneční hudbu více či méně jazzem ovlivněnou. Naplno se však jazz v Československu začal znovu rozvíjet až od poloviny padesátých let; koncem desetiletí se již například v pražské Redutě na Národní třídě hrál pravidelně. S jazzem byly úzce spjaty počátky divadla Semafor a skladatele Jiřího Šlitra, v šedesátých letech pak pro osobité hledání vztahu mezi literaturou a českou jazzovou hudbou měly velký význam dvě inspirativní osobnosti: Luděk Hulan a Karel Velebný. Basista a skladatel Luděk Hulan soustavně rozvíjel možnosti vzájemného působení jazzu a poezie (LP desky *Poezie a jazz I., II.*, 1965, 1967 s básněmi Langstona Hughese, Kenetha Rexrotha, Andreje Vozněsenského, Václava Hraběte a Václava Honse) a byl stálým účastníkem nočních jam sessions v poetické vinárně Viola. Multiinstrumentalista Karel Velebný hrával zase pravidelně se svým S+HQ a příležitostnými hosty v jazzovém klubu Reduta. Kolem těchto osobností se v prostředí malých klubů, divadel, kaváren a restaurací sdružovali další jazzoví hudebníci, zpěváci, textaři – pianisté Rudolf Rokl a Karel Růžička, kytarista Rudolf Dašek, saxofonista a flétnista Jiří Stivín, bluesová zpěvačka Eva Olmerová a mnoho dalších. Jazzovou a bluesovou orientaci posilovaly i některé ediční a překladatelské počiny: výbor

z veršů Langstona Hughese Černoch si zpívá blues (1957) a překlad básní Vachela Lindsaye (Kongo, 1961), obdobnou roli sehrála i antologie Americká lidová poezie (1961).

Hledání básnické svébytnosti písňových textů

Poezie spjatá s písní, a to poezie odlišná od té, která byla ještě nedávno psána pro masovou píseň a sborový zpěv a proklamovala svou společenskou angažovanost, pronikala do divadel a klubů (Reduta, Semafor ad.), do znovu se konstituující populární hudby, zněla ve vystoupeních písničkářů, objevovala se ve filmu a v prvních českých muzikálech. Již od počátku velmi produktivní a během šedesátých let stále vlivnější hnutí tzv. divadel malých forem utvářelo prostor pro inspirativní sepětí hudby, slova a dramatické akce a v souvislosti s tím i pro nové formy veřejného uvádění poezie. Vysoká dobová prestiž literatury i důraz na slovní formulaci myšlenky se promítly i do obecně vysoké úrovně písňových textů a popularity tvůrců, kteří odmítli vytvářet „vážnou“ poezii a vypravili se, vedeni humorem, ironií, intelektuální hravostí či sarkasmem, do oblastí ležících na okraji zájmu „vysoké“ poezie (Jiří Suchý, Jaroslav Jakoubek, Jan Vodňanský, Petr Kopta, Jan Schneider aj.).

Důraz na významovou složku písně usnadňoval také pokusy textovou složku písní osamostatnit a vydat ji knižně jako specifickou podobu poezie. Tato praxe měla svá úskalí, neboť ve srovnání s básněmi primárně určenými ke čtení, vázanými na tištěné slovo, byla zpívaná poezie určená k poslechu, což se promítalo i do její tvarové podoby. Knižním vydáním byla textová část ochuzena nejen o hudební rozměr a zprostředkující roli osobnosti interpreta, ale především byla podrobena jinému způsobu recepce. Přesto se v průběhu šedesátých let začínaly vydávat knížky, jež přinášely tištěné komponované soubory písňových textů, snažící se čtenáře oslovit svou uměleckou hodnotou a poetičností obdobně jako tradiční poezie. Literární kritika se neshodla na jednoznačném postoji k podobným pokusům: kolísala mezi sympatiemi přijímajícími tištěné písňové texty jako poezii a jejich odmítáním s poukazem na kvalitativní i recepční rozdíly.

Prvním takovýmto edičním počinem rozšiřujícím oblast poezie směrem k písňovým textům byla sbírka písní JIŘÍHO SUCHÉHO *Klokoči. Písničky 1954–1963* (1964). Pro tento vstup písňových textů do hájemství poezie byl příznačný skrytě obranný doslov básníka Josefa Bruknera ke knize: „Písničky Jiřího Suchého jsou písničky. Jsou nedílně spjaty s hudbou, vedle níž vznikaly. Žijí naplno na pódiu, nebo na jevišti mezi lidmi, kde vlastně byly dotvořeny. Jestliže se teď octly v tichém záhradí knihy veršů, vyžadují od

nás, abychom pochopili, že toto místo je pro ně trochu nezvyklé a zvláštní. Chceme-li jim porozumět až do konce, bude třeba je číst tak, abychom je čtoucí slyšeli.“

Suchého texty, neodmyslitelně spojené s hudbou Jiřího Šlitra a na jejím pozadí také čtenářsky přijímané, navazují na tradici meziválečné avantgardy (uplatnění principů hry, poetismus, jazzová inspirace, optimistická koncepce „světa, který se směje“, hry Osvobozeného divadla) a zároveň se ne bez souvislosti k poezii všedního dne posouvají k pólu každodenního života. Řada textů je založena na poetizaci běžných, banálních situací, motivů a životních příhod. Základním úhlem pohledu je nejen tato poetizace banality, ale i vlídný, shovívavý, inteligentní a místy i posmutnělý humor obzírající nehrdinský svět současníků. Pro Suchého texty je příznačný humoristický a parodistický postoj ke světu. Mnohé básně sbírky Klokočí i dalších knižních souborů písňových textů (*Motýl*, 1965; *Pro kočku*, 1968; *Písničky*, 1969) jsou komickou perziflází výchozího tématu, zvoleného žánru, příběhu či lyrické situace. V uplatnění parodie jako jednoho z ústředních principů zobrazení světa se projevuje jak tendence k herní kreativitě, tak i vědomé rozrušování společenských, estetických i literárních norem, konvencí a klišé.

Bohatá asociativní obraznost poetistického charakteru, invenční jazyková komika založená na prolínání knižní a hovorové češtiny i na využití slovních hříček, kalambúrů a nápaditých rýmů spolu s poetizací všedních věcí, dějů, situací a s citovou bezprostředností vytvářely osobitost poetiky Suchého písňových textů. Svým jemně ironickým způsobem rozbíjely pateticky přísný ideologický kánon i postupy poezie dřívějších let a přispěly k osvobození básnického slova z područí ideologie. I Suchého básně z konce šedesátých let, které nevznikaly jako textový doprovod písní a využívaly volný verš a další možnosti tradiční poezie (*Med ve vlasech*, 1970), dokládají jednotu autorovy poetiky a jeho vidění světa.

Významným textařem, nabízejícím ještě bohatší žánrové rozpětí, než měla písňová tvorba Jiřího Suchého, byl PAVEL KOPTA, který začal již v době gymnaziálních studií psát texty pro Jiřího Šlitra, později překládal slavné francouzské šansony autorů jako byli Edith Piaf, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Brassens či Jacques Brel i francouzskou poezii. Stal se textařem řady významných skladatelů a interpretů populárních písní (např. Hany Hegerové), přičemž dokázal bravurně napsat text k písním různého charakteru (kuplet, šanson, blues, swing, rock) a podtrhnout a dotvořit interpretovu osobitost. Jeho nejlepší písňové texty představují svébytnou podobu lyrické poezie svou nekonvenční obrazností, náladovou a citovou sugestivností i suverénní formální výstavbou. Jeho písňovou tvorbu z let 1950–65 shrnuje sbírka *Piš* (1967), která je žánrově i pocitově značně pestrá a osciluje mezi smutkem i humoristickou nadsázkou. Vedle vlastních autorských písní přináší i překlady či parafráze cizí i epigramaticky a

satiricky zaměřené drobné několikaveršové hříčky, „nekrology“. Mezi další úspěšné textaře, kteří byli vydáním výboru textů „povýšeni“ mezi básníky, patřil i autor mnoha šlágrů Ivo Fischer, jehož sbírka *Písmena: Do re mi fa sol la si do* (1970) přinesla řadu populárních textů z let 1956–69. Velkou část zde představují svébytné parafráze angloamerických autorů i lidových písní, interpretované například Waldemarem Matuškou.

V kontextu scénické spolupráce s hudebníkem Petrem Skoumalem vstoupily do širšího povědomí písně a texty JANA VODŇANSKÉHO. Kniha *S úsměvem idiota* (1969) je budována na humoristické nadsázce, parodii, perzifláži, čerpá ze studentské recese, z poetiky nonsensu, černého humoru a 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 znejišťován jejich celkový smysl. Vodňanského písňová poetika vyhraněně dokumentuje osvobodivé myšlenkové i poetické možnosti absurdity.

Poezie a blues

Dominantním písňovým literárním žánrem jazzové provenience se stalo pro poezii šedesátých let blues, které se proměnilo z původní podoby sólového zpěvu amerického černošského folkloru v pevnou hudební formu, stalo se jedním ze základních zdrojů jazzu, ale i podstatnou inspirací některých proudů a interpretů populární hudby (rhythm and blues, soul; Janis Joplinová, Bob Dylan), podnětem literární tvorby i žánrem lyrické poezie.

Poetiku bluesových textů charakterizuje improvizální volnost, s kterou jsou seskupovány některé tradiční motivy tohoto prožitku světa – slunce, řeka, pole, hřbitov, láska, vězení, železnice, cesta – evokující pocity bolesti a samoty, nenaplněné lásky a marné touhy, existenciální nejistoty a všeprostopujícího smutku. Blues zprvu vyznačovala tříveršová strofa s různě opakovanými variacemi prvního verše nebo jeho částí v dalších verších a strofách, postupně docházelo k rozmanitějšímu členění a strukturální rozvolněnosti textů, v nichž se vedle základní bluesové nálady uplatňuje princip stupňovitěho rozvíjení výchozího tématu spolu s opakováním a variacemi jednotlivých motivů či ustavičně se vracejících textových segmentů. V literatuře se blues odpoutalo od výchozí hudební formy a stalo se svébytným žánrem lyrické poezie vyjadřujícím pocity samoty v nepřátelském světě, únavy, deprese a zoufalství ze života, milostné deziluze, nostalgie z uplyvajících času i sociálního vzdoru.

Když se česká poezie šedesátých let nechala znovu inspirovat bluesovou poetikou, nepřímou poukázala na dlouhou domácí tradici, která započala ve dvacátých letech v rámci avantgardního obdivu k jazzu. Zároveň tím však nezastřeně manifestovala své zaměření na americkou hudební a literární scénu, na autory využívající bluesové inspirace: černošské básníky Langstona Hughese a Williama Cuneye, na ohlasy blues u Carla Sandburga či W. C. Williamse, u tzv. beat generation (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti), případně i na folkovou linii populární hudby (Bob Dylan). Tato orientace s sebou nesla i představu, že jazz je uměním univerzální platnosti, existenciální a citové naléhavosti, sociální revolty i projevem lidské touhy po svobodě.

Řada bluesových básní je i mezi Suchého písňovými texty: některé jsou již přímo v titulu takto žánrově označeny (Šedé blues, Ranní blues, Blues na cestu poslední, Želví blues, Melancholické blues, Papírové blues), jiné odkazují k blues svým tématem, jeho rozvíjením a hlavně životním pocitem. Lyrický mluvčí těchto básní bývá smutným klaunem, svět kolem šedne, smysl života se ztrácí a člověk tone v sirobě: „Stoly jsou opuštěné / A židle vychladly / Srdce vylomené / jako to zábradlí / Muž stojí smutno je mu / Už smát se není čemu / Inu ovšem / Už je po všem / Už je konec všemu“ (Svítání). Přes tóny smutku a řadu bluesových básní je však celkové zaměření Suchého textů jiné – důvěřivě optimistické, hravé a lidsky vlídné.

Nejvýraznější dobovou básnickou podobou bluesové inspirace byla poezie dvou básníků ze dvou odlišných generací: Josefa Kainara a Václava Hraběte.

Již ve sbírce *Lazar a píseň* JOSEF KAINAR (1960) proti symbolickému obrazu cynického pana Lazara, bloudícího městem jako nenápadná zhouba všech pozitivních projevů života, staví obrodnou a autentickou moc písně: „Chce se nám zpívat, / zpívat doopravdy, / a žít se nám chce, / žítí doopravdy, / a vědět, proč nám hlava sedí na krku / a též proč jedna s jednou / vždycky zplodí dvě.“ I sbírka *Moje blues* (1966) vyrostla z autorovy niterné fascinace jazzem, která provázela začínajícího básníka od konce třicátých let až do konce jeho života, zavedla ho zprvu dokonce ke krátké profesionální kariéře hudebníka v ostravském a zlínském tanečním orchestru, později nacházela výraz v jeho textech populárních písní, v překladech a parafrázích známých bluesových skladeb a promítla se i do mnoha jeho básní.

Využití bluesové inspirace v básních z šedesátých let bylo součástí Kainarova obratu od tematiky celospolečenské k zachycení individuálního životního osudu, snahy překonat svou umělecky problematickou tvorbu z počátku padesátých let a bylo i návratem k jeho básnickým východiskům. Pro sbírku *Moje blues* je tak příznačný osobní, bilanční, konfesijní a recitativní tón básnické výpovědi, posílený mnohostranným prožitkem hudby.

Knihy je komponována na dvoudílném půdorysu. Její první část ještě přináší v pásmových skladbách reflexivního zaměření tematiku širšího společenského záběru (vzpomínky na válečná léta a na květen 1945, sovětská raketa na Měsíci, smrt Patrice Lumumby) je otevírána i uzavřena motivem hudby (Klavírní koncert, Malá půlnoční hudba), druhá již soustřeďuje Kainarova blues. Mezi oběma částmi není hluboký významový předěl, vztah mezi nimi je posílen nejen motivem hudby, ale i důrazem na existenciální zpověď. Zatímco však první část je směřována k obecnějším úvahám, druhá je zaměřena k vyjádření osobní situace lyrického mluvčího.

V řadě motivů, situací i náznaků epických příběhů se Kainar v této sbírce vracel ke své starší tvorbě období Skupiny 42: objevovaly se zde motivy trýznivého dětství a válečného mládí, lokomotivy a jejich topiči, železnice a opuštěná nádraží, odvrácená strana města a periferie života. Pro lyrický subjekt a protagonisty těchto básní je příznačná existenciální nejistota – lidé v této sbírce jsou vrženi do života, vymknuti ze svých osudů, jsou vadným kalkulem, jsou „nezaručení, ale též neodvysílání“: „Nebyl jsem zrozen / Byl jsem jenom vhozen / Do té vody / Do té černé vody // Která se žití nazývá.“ Jako posílení této existenciální nejistoty působí i Kainarova všudypřítomná ironie, která již ze své podstaty znejišťuje, převrací a ruší výchozí jistoty a prvotní významové kontexty výpovědi. Motivy samoty v cizím prostředí, křivolaké životní cesty, nenaplněné lásky a podvedené touhy, pocity společenského outsidera zaskočeného obludnou manipulací i vlastní slabostí, sklíčenost, smutek, deprese, ale i pobouření, vztek, sarkasmus a černý humor, střídání citu a skepse, základní situace existenční, existenciální a citové nejistoty, to vše souznívá v Kainarově sbírce s životním pocitem bluesového charakteru: „Slituj se nade mnou / Že mám dvě oči v hlavě / Dvě smutné noty / Utržený z blues / Slituj se nade mnou / Že v sobě mám svou duši / A v duši že mám kornet stříbrný.“

Některá Kainarova blues vycházejí z obecně známého mýtu, příběhu, vzpomínky či situace, aby tento výchozí prvek ironicky demaskovala a parodisticky reinterpretovala. Tak se například příběh biblického Kaina, „vrahounka malýho“, stává obžalobou slepé davové nízkosti a lidské zášti. Známa situace člověk versus nadosobní úřad je podobenstvím o existenciálním „vymknutí“ jedince z řádu a o jeho předurčenosti k smrti. Jiné básně – převážně milostné inspirace – varují pocity touhy, ale i samoty a nenaplněné lásky a je pro ně typická intimní a jednotná lyrická nálada posmutnělé nostalgie i využití motivů charakteristických pro bluesové texty (motivy vlaku, železnice a nádraží, hudby a hudebních nástrojů, biblické motivy upomínající na původní černošské spirituály a gospelsy).

V Kainarových blues se ozývají také tóny protestu proti zvyku, konvenci, manipulaci s člověkem, proti davovým psychózám a dobovým iluzím: tyto motivy vzdoru a pohrdání se příznačně prosazují na kompozičně významově

nejaktualizovanějších místech bluesového oddílu – v úvodním Kainovu blues („Jak lidi uštvou toho koho uštvou / A je v té zášti proti komukoliv / něco svatého / a staršího / Než my / A pak Té sprostoty / Co přitom kolem šplíchně“) a v závěrečném Blues o tom, co chceme („Jak se tak zvětšujou úřední formuláře / Náhrobní kameny jsou / čím dál mrňavější // Jako by pod nima už nedřímali lidé / po lidským žití / po tý hrozný túře / Ale pudlící / o kterých Co se ví / Kdo je kdy vyváděl počůrat ulici“).

Doplňkem sbírky *Moje blues* se stala knížka jeho písňových textů, překladů a parafrází bluesových evergreenů *Miss Otis lituje...* (Praha 1969). Ve srovnání s náročnou představou poezie, realizované v bluesových skladbách předchozí sbírky, je tento soubor jednodušší, konvenčnější, více spjat s výchozími nápěvy, které určují a limitují formální strukturu jednotlivých textů. Ironická disharmonická dominanta sbírky *Moje blues* je zde oslabena, ustupuje písňové harmonii a o to více se zde uplatňují prvky humoru a hry s výchozími originály, s jednotlivými bluesovými motivy, významovými a jazykovými možnostmi rýmu, s parodistickým využitím obecné češtiny, slangu a hovorové řeči. Žánrový a tematický záběr sbírky je širší, vedle typických bluesových textů a parafrází (např. Blues o kolejích podle Langstona Hughese, které proslavila mimořádná interpretace Evy Olmerové) se v závěru objevují i texty jiného charakteru s náměty historickými i současnými. Sbírkou ukazuje, jak blízko měla tato Kainarova inspirace písní k tvorbě tehdejších mladých textařů Jiřího Suchého, Pavla Kopty či Jana Vodňanského. Posmrtně vyšla ještě edice Kainarových časopisecky publikovaných textů z let 1966–71 *Včela na sněhu* (1982, ed. Miloš Pohorský), která obsahuje i jeho další písňové texty. Celoživotní ovlivnění bluesovou poetikou dokládá také výbor *Stará a nová blues* (1984, ed. Miloš Pohorský).

Jazzová a bluesová inspirace se výrazně promítla také do básnické tvorby jednoho z představitelů mladé poezie šedesátých let, VÁCLAVA HRABĚTE, který za svého života (zemřel v pětadvaceti letech v roce 1965) uveřejnil jen nemnoho básní. Na postupném zveřejňování jeho tvorby měl hlavní podíl recitátor Miroslav Kovářík, kterého nejprve inspirovala k poetickému pásmu (*Docela malé divadlo*, Litvínov 1965–67), později k sestavení bibliofilie (1967) a posléze i prvního knižního výboru (s tit. *Stop-time*, 1969). V následujících desetiletích Hrabětovu poezii doma i v exilu zpřítomnily především výběry *Blues v modré a bílé* (1977, ed. Jaromír Pelc), *Černé nebe nad městem* (Mnichov 1985, ed. Daniel Stroj), *Blues pro bláznivou holku* (1990, ed. Miroslav Kovářík, Jan Miškovský, Jaromír Pelc) i snahy o divadelní zpracování (pásmo z veršů *Korunovační blues*, rozmn. 1981, ed. Zdeněk Šimanovský) či svěbytná podoba melodramatu, kdy recitaci Miroslava Kováříka doprovázela skupina Etc..., zachycená na LP desce *Pár*

tónů, které přebývají (1989, původní nahrávka ze září 1980 na koncertě v Malostranské besedě v Praze).

Hrabětova poezie byla svébytnou českou podobou beatnické poezie, nasycené prožitkem hudby, lásky, atmosféry Prahy první poloviny šedesátých let a nesené i generační revoltou proti měšťáckému životnímu stylu. Vyrostla z inspirace jazzovou hudbou a blues a hudbou je ovlivněna nejen v rovině jednotlivých motivů či básnických obrazů, ale i ve způsobu kompoziční výstavby textů, orientací na určité hudební žánrové formy, na styl jazzové improvizace. Mnohé básně jsou budovány na možnostech postupného rozvíjení výchozího tématu technikou variací, jiné k inspiraci nezastřeně odkazují už svým druhovým určením (Blues pro bláznivou holku, The monk in blues, Reduta blues aj.). V básních se objevují vedle motivu hudebních nástrojů, jmen slavných jazzových hudebníků a zpěváků (Ray Charles, Miles Davis, Charlie Parker) i speciální hudební termíny a situace (jam-session, scat, termín „stop-time“ zvolený za titul sbírky znamená v hudebním názvosloví pauzu v hudební kreaci), ožívá v nich atmosféra jazzových a literárních klubů a divadélek Prahy šedesátých let, v nichž básník a hudebník Hrabě pracoval i vystupoval. Obdobně jako v Kainarových bluesových básních se i zde hudba stává možností, jak lze v protikladu k prázdnotě a klamu konvenčních životů vyjádřit životní autenticitu, a nese i funkci očištnou. Jazz a poezie byly pro Hraběte hodnoty, pro které stálo za to žít: „Ale hraju / a myslím že to není beznadějně / neboť skrže pot a kouř / za sebou slyším buben / jak v nepravidelných chraplavých příklepech vytlouká / chválu věčného / hledání.“ Jazz se pro Hraběte stal symbolem generační revolty a emblémem symbolizujícím svobodu a přirozenost lidského života a tvorby.

S hudebním zaměřením těchto veršů úzce souvisí i stylizace lyrického mluvčího: „Nejsem nic než potrhlý zpěvák blues.“ Hrabě se v souladu se svou beatnickou orientací stylizuje do role outsidera, člověka vědomě stojícího na okraji pořádané společnosti, kterou pohrdá, případně do role šaška, blázna, vandraka, potrhleho žebráka, renegáta či prokletého básníka. Tomu odpovídá i identifikace s oblíbenými tvůrci, kteří mu jsou blízcí svým revoltujícím postojem a jejichž jména lze nalézt v řadě Hrabětových básní (František Gellner, Allen Ginsberg, Vladimír Majakovskij, François Villon). V souladu s těmito stylizacemi jsou básně adresovány prostým, obyčejným lidem, ke kterým se Hrabě wolkerovsky hlásí, nikoliv „pasákům poezie“ a „košterům metafor“ – i on poetizuje nejprostší věci a jevy života. Jeho poezie vyjadřuje střet dvou životních postojů a světů, měšťáckého světa starší generace se vzpurnou revoltou svobodomyšlného mládí. Ironicky básník konfrontuje jistoty a solidnost střední generace s „cynismem a amorálností nejmladší generace“. Generační střet, odsouzení snobismu a pokrytectví se promítly i do postoje k „vypaseným básníkům“, do vzpoury proti „klasikům“

a „slinivé moudrosti“. Revolta proti životním stereotypům prázdné existence „na doplňkovou půjčku“, proti skeptickým a přezíravým pánům („kteří své smutky vážete do kytek / a znáte už život nazpaměť / jako verše svých kultivovaných přátel“), je vedena v Hrabětově poezii ustavičně, i když bývá místy oslabována řadou dobových iluzí a gest; ty však souvisejí s životním pocitem mládeže šedesátých let, okouzlené poezií beatníků, jazzovou, bluesovou a rockovou hudbou, ideály společenské svobody, revolty a volné lásky.

Hrabětova poezie působila inspirativně i na další literární generace, byla postupně edičně zpřístupňována, zhudebňována v sedmdesátých a osmdesátých letech (mj. Vladimírem Mišíkem, ale i Václavem Neckářem nebo Stanislavem Procházkou ml.), zněla v podání Miroslava Kovářika v divadlech malých forem, klubových pořadech (Zelené peří), našla si cestu k širokému okruhu folkového publika, oslovila mladé čtenáře i nastupující básníky. Souzněla s orientací mladých lidí, s jejich hudbou rytmizovanou revoltou proti nesvobodě a generaci otců. Postupem času se stal Václav Hrabě se svou básnickou tvorbou téměř kultickým básníkem nespokojených mladých lidí a výrazně ovlivnil podobu mladé poezie sedmdesátých a osmdesátých let.

Autorské zázemí poetické kavárny Viola však nebylo soustředěno pouze na Václava Hraběte. K jeho stejně smýšlejícím současníkům a nonkonformním beatníkům „socialistického stříhu“ patřily i básnířky Inka Machulková a Vladimíra Čerepková; Viola dále ve svých pověstných jam sessionech vychovala i další autory, jako byl například Václav Hokův nebo Šárka Smazalová, jejichž dílo bylo známé z časopisů nebo čtení, ale dostalo se ke čtenářům až v dalších dekádách.

Básně INKY MACHULKOVÉ, soustředěné do dvou sbírek (*Na ostří noci*, 1963; *Kahúčů*, 1969; druhá sbírka vyšla až po odchodu Inky Machulkové do exilu a její distribuce byla proto zčásti omezena.), vycházejí z jazzové inspirace večerních a nočních shledávání s městem (snadno rozšířovatelnou Prahou). Machulková impulzivně přidává do své poezie snové obrazy, zaslechnuté a do zkratek přetvořené příběhy a události všedních dnů. Často se v nich objevuje privátní životní zkušenost, zahalená do odsekávané řeči: její básně mají vnitřní až synkopický rytmus, podobný scattovému zpěvu v jazzových nahrávkách.

Exil znamenal východisko i pro druhou básnířku z okruhu kavárny Viola VLADIMÍRU ČEREPKOVOU. Její sbírka *Ryba krybě mluví* (1969), složená z textů psaných v průběhu šedesátých let, přináší uvolněnou směs stylizované hovorové řeči a stejně stylizovaného dívčího sentimentu. Podobně jako u Machulkové je i Čerepková ve své beatnické výpovědi inspirovaná všednodenním životem, ke kterému se ale přidává i temnější odstín zmaru a prázdnoty. Bluesová povaha básní i stálá hledání a ztráty lásky, ať již tělesné nebo duchovní („budu číst z tvých očí / dopis z výčitek / neodepíšu ti mé oči /

nemají na známku“) jsou jednou z vrcholných podob ženské beatnické poezie v českém kontextu.

Zpívající básníci

Závěrem šedesátých let se začali prosazovat také autoři a zároveň i osobití interpreti autorských písní. Tato vlna mladých zpívajících básníků souvisela se situací písňové tvorby ve světě od padesátých let, se vzrůstajícím zájmem o nové podoby folkové písně a s tzv. protestsongem. Přes určité zpoždění se do Československa dostávaly písně anglo-amerických autorů a zpěváků Boba Dylana, Pete Seegera (jehož pražský koncert v roce 1964, vydaný vzápětí i na LP desce, znamenal pro posluchače jeden z klíčových bodů pro vnímání folkové hudby), Donovan, francouzské šansony Léo Ferrého, Yvese Montanda, Jacquese Brela, písně ruských básníků Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého, které nacházely své české paralely v tvorbě autorů, jako byli Vladimír Merta, Jaroslav Hutka, autorská dvojice Paleček – Janík a další. Z českých „básníků s kytarou“ si výsadní postavení a obrovskou popularitu získal od konce šedesátých let básník a písničkář KAREL KRYL.

Kryl do své emigrace na podzim 1969 připravil soubor svých písňových textů pro knižní vydání v nakladatelství Mladá fronta, který však již nevyšel (dopl. s tit. *Knížka Karla Kryla*, Kolín nad Rýnem 1972). Soubor soustřeďuje básně a písňové texty z šedesátých a počátku sedmdesátých let, z nichž některé posluchači znali z jediné oficiálně vydané LP desky Bratříčku, zavírej vrátka (1968), ale i z dalších, později vydaných v exilu – Rakovina (Mnichov 1969) a Maškary (Mnichov 1970). Knížka přináší texty různého typu: vedle milostných písní intimního tónu jsou zastoupeny i básně kriticky postihující běžné každodenní situace soudobé společnosti (Důchodce) či dobové politické rituály (Píseň neznámého vojína). Jiné texty nově umělecky aktualizují tradiční biblické či historické příběhy a dějinné události (Salome, Kain IX., Bílá hora, Marat ve vaně) a některé jsou generační zpovědi (Pasážová revolta, Znamení doby). Největší zastoupení mají však v pseudohistorických kulisách se odehrávající příběhy-podobenství, balady a alegorie protiválečného zaměření (Morituri te salutant, Veličenstvo Kat, Pieta, Divný kníže aj.). Nekonkrétní časové i místní určení těchto symbolických příběhů umožnilo autorovi stvořit z několika výmluvných detailů a situací svébytný univerzální prostor pro existenciální a společensky kritickou gestiku. Obdobnou funkci univerzálních symbolů mají i motivy kříže a srdce, symbolické postavy kata a klauna, Satana a Krista, ďábla a anděla. Tento umělecký svět je založen na dramatickém a expresivním předvádění střetu věčných protikladů dobra a zla, války a míru, pravdy a lži, zrady a přátelství, lásky a nenávisti, života a smrti a při své jednoduchosti je

nesen patosem i tragikou, ponížením a monumentalitou národního i existenciálního osudu. I v Krylových písních lze nalézt tóny bluesové inspirace, které tvoří intimní citové pozadí revoltujícím skladbám celospolečenského zaměření (Blues pro papírové děfče, Dachau blues, Deštivý den).

Návrat k písni byl pro část básnické tvorby šedesátých let inspirativní a přinesl cenné umělecké výsledky: umožnil autorům inovovat hlavně prostřednictvím jazzu, blues a protestní písně básnickou poetiku, vyjádřit autentický životní pocit, nalézt nové recepční možnosti a ukázat, že hudba je pro poezii stejně důležitá jako slovo.

NA KONCI DESETILETÍ

Období konce šedesátých let se stalo v jistém smyslu epilogem celého desetiletí. Liberalizace společnosti dosáhla svého vrcholu, což se projevilo i v oblasti publikační. Nakrátko se otevřela možnost pro různé skupiny autorů, kteří dříve nemohli zveřejňovat svá díla. Z ilegality a soukromí pracoven vystoupila v těchto letech skupina českých surrealistů, výrazněji se prosadili autoři experimentální poezie. Po návratu z věznic a postupné rehabilitaci se do literatury vrátila řada autorů křesťanské a spirituální orientace; prostor k publikaci se otevřel i dalším autorům meditativní poezie. Zajímavý vývojový pohyb lze sledovat také v mladé poezii, kde koncem desetiletí vrcholila vlna nových debutů nejmladších autorů, z nichž mnozí ovlivňovali podoby české poezie v příštím desetiletí.

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 Effenbergrově přednášce byl však zakázán a iniciátoři vyšetřováni. Liberalizace poměrů koncem desetiletí byla ovšem i pro surrealisty výzvou k vystoupení z izolace. 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 formulovat svou „ideologii tvorby“, ale v rámci výstav bylo uspořádáno také několik literárních večerů. Možnost veřejných vystoupení skýtal také Klub výtvarných umělců Mánes, v němž již roku 1964 odezněly přednášky Vratislava Effenbergra, Milana Nápravníka a Stanislava Dvorského, které zájemcům přibližovaly historii a soudobou aktivitu českého surrealismu. Čtyři literární večery byly pak uskutečněny v rámci kolektivní surrealistické výstavy *Symboly obludností* (1966). Surrealistická skupina využila v průběhu šedesátých let také nových a rozšiřujících se médií, jako bylo nahrávací studio, aby její členové vytvořili několik zvukových koláží nebo dokonce magnetofonových antologií poezie, namluvené jednotlivými autory nebo k tomu najatými herci. Tyto antologie (mj. *Antologie 1962*, *Fragmenty 1963*, *Fragmenty 1964*) připravoval Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Vratislav Effenberger a obsáhly průřez tehdejší tvorbou autorů Surrealistické skupiny. Poslední dva jmenovaní dále spolupracovali na magnetofonové montáži *Obraz „ješ“ nepředstavuje kamna* z roku 1962.

K postupnému „vyplouvání“ z veřejného zapomenutí značně přispělo vydání výboru statí Karla Teiga *Jarmark umění* (1964). Bylo tak po dlouhé době opět zahájeno publikování díla autora, který se stal zosobněním celého hnutí. Uskutečnilo se několik výstav jeho koláží (Praha a Brno 1966, Brno a Písek 1967), přednáškových večerů, polemik o autorově významu (Vratislav Effenberger s Milanem Blahynkou v časopisech *Impuls* a *Orientace*). S tím souvisely také nové reflexe fenoménu avantgarda. Roku 1967 byl v edici Klub přátel poezie Československého spisovatele vydán výbor *Magnetická pole* (ed. J. M. Tomeš), který vedle historického průřezu českým a světovým surrealismem přinesl také několik ukázek z tvorby současných autorů. Pro čtenáře měl také velký význam seriál Surrealistické defenestrace, připravený Janem Řezáčem, který vycházel na pokračování v roce 1967 v revue *Světová literatura*.

Literární časopisy v první polovině šedesátých let byly 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 současná názorová východiska Surrealistické skupiny. Z básníků ke členům Surrealistické skupiny patřil v té době Petr Král, Stanislav Dvorský, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, Roman Erben a Prokop Voskovec ml.

Největší prostor k publikaci, veřejným vystoupením a výstavám se surrealismu otevřel v letech 1968–69. Na jaře roku 1968 se uskutečnila putovní výstava francouzského surrealismu nazvaná *Princip slasti* (Brno, Praha, Bratislava). V roce 1969 vydali čeští surrealisté obsáhlý sborník nazvaný *Surrealistické východisko 1938–1968* (edd. Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Petr Král). Ten obsahoval chronologické přehledy

(včetně údajů o neuskutečněných výstavách a divadelních představeních poslední doby), teoretické stati, přetisky úvodních textů z katalogů a odpovědí na ankety z rukopisných sborníků a také literární a výtvarné ukázky z tvorby autorů, kteří v šedesátých letech tvořili Surrealistickou skupinu. Ve sborníku jsou zastoupeny i surrealismem inspirované prózy a básně filozofa Ivana Svitáka, naopak zde chybí Milan Nápravník a Věra Linhartová, kteří v té době již do skupiny nepatřili. Do sklonku roku 1969 ještě stačily vyjít dvě knihy Vratislava Effenbergra (*Realita a poezie*, 1969; *Výtvarné projevy surrealismu*, 1969), druhý díl výboru z Teigeho 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 nesměly nadále vycházet, výjimku tvořilo pouze opožděně vydávané dílo bývalého souputníka Skupiny Ra, OLDŘICHA WENZLA, v té době již zcela upoutaného na nemocniční lůžko (*Yehudi Menuhin*, 1964; *Hřích ublížit*, 1966; *Veliký požár*, 1968). Svým knižním debutem, jehož první verze byla připravena k vydání již koncem roku 1947, se představil Wenzl jako básník zřetelně se hlásící k surrealistickému rodokmenu: kniha nezapře vliv Éluardův (jehož básně mladý Wenzl překládal) a Péretův. Ludvík Kundera v předmluvě ke sbírce vyzdvihl tři „ctnosti“ této poezie – humor, fantazii a hutnost básnické výpovědi. Humorný, ironický a sarkastický pohled na svět se spojil s bohatou imaginací a věcným, vyprávěcím stylem ve svéráznou poetiku, která svou významovou nevážností, hravostí a svérázností zcela vybočovala z dobové básnické normy. Lyrický mluvčí těchto veršů také velmi nevážně a ironicky glosuje roli básníka a úlohu poezie: „Již brzy přestanu psát básně / Je to příliš drahé zaměstnání / A ztrácí se při něm mužnost.“ Ve druhé sbírce za básnickými eskamotážemi a humornými mystifikacemi stále zřetelněji vystupuje tragický rozměr básníkovy života, úděl nevyléčitelné nemoci: „Omlouvám se / Že jsem v této knize mluvil hodně o sobě / Ale před několika měsíci / Ranila mě slabší mozková mrtvice / A ústa se mi zkřivila / Nemohl jsem jíst ani pít / Již je mi lépe.“ Ve třetí Wenzlově sbírce z šedesátých let je zvýrazněn epický prvek a řada básní přináší drobné bizarní životopisy, je zalidněna špalírem osob reálných i imaginárních, jejichž osudy vpojuje autor do osobitých fragmentárních dějů, rodinných či rodových historií, krutě humorných scének, v nichž se mísí mystifikace s autentickým zážitkem v podivnou situační grotesku.

Napětí mezi surrealistickou obrazností a snovou poetikou a stále zřetelněji převažující racionální kompoziční aktivitou je příznačné také pro tvorbu LUDVÍKA KUNDERY z šedesátých let (*Záznamy a promluvy*, 1961; *Letní kniha přání a stížností*, 1962; *Tolik cejchů*, 1966; *Fragment*, 1967). I Kunderova tvorba

se od surrealistického východiska v těchto letech výrazně oprostila a převládly v ní intelektuální nadhled a ironie racionálního skeptika brechtovského rodu.

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; rozšř. s podtit. Praha 1958–1967, 1994; *Moták*, 1969; VĚRA LINHARTOVÁ: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, 1964; *Prostor k rozlišení*, 1964; *Rozprava o zdviži*, 1965; *Přestořeč*, 1966; *Dům daleko*, 1968; STANISLAV DVORSKÝ: *Hra na ohradu*, rkp. 1966, *Emblematika*, rkp. 1969). 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 (*Miluji, tedy jsem*, rkp. 1958; *List z deníku*, rkp. 1961; *Plivnutí na prapor*, rkp. 1962; *Útěky z katastrof*, rkp. 1962; *Otevřít po mé smrti*, rkp. 1963–64; *Pekingský hematom*, rkp. 1966; vše in *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).

Následná normalizace však postihla surrealisty velmi těžce, byly zastaveny veškeré jejich oficiální aktivity, sotva se opatrně počaly uskutečňovat.

Uveřejněna nebyla tzv. *Pražská platforma*, jak se jmenovalo společné prohlášení padesáti šesti pražských a pařížských surrealistů, vzniklé při vzájemném setkání v Praze roku 1968, jež bylo zadáno k publikaci v časopise *Aura*. Toto prohlášení se mělo stát „teoretickou a praktickou platformou pro všechny země, kde surrealismus sloučil dost energie, aby působily ve smyslu úplného osvobození člověka“ (Ivo Purš: *Osudy poválečného československého surrealismu*, *Iniciály* 1990, č. 5–6). Už roku 1969 zrušila nakladatelství smlouvy na připravovaná vydání teoretických knih Petra Krále (*Fotografie v surrealismu*), Vratislava Effenbergra (*Modely a metody*), Ludvíka Švába (*Filmy bez diváků*), Ivana Svitáka (*Nevědecká antropologie*, *Film v manipulovaném světě*, *Prezident automobil*). Nevydána zůstala většina básnických rukopisů – mimo jiné Petra Krále (*Bar příroda*, rkp. 1967), Stanislava Dvorského (*Padací mosty*, rkp. 1961), Romana Erbena (*Uhlí*, rkp. 1967), Vratislava Effenbergra (*Spojování představ*, rkp. 1960; *Problém skladby*, rkp. 1969, nakladatelství zrušilo smlouvu). Celá řada autorů odešla do emigrace: Petr Král, Milan Nápravník, Ivan Sviták, Věra Linhartová, později Prokop Voskovec ml.

Domácí surrealismus zůstal v samizdatových a rukopisných svazcích, neboť pro potřeby normalizace se svojí nespoutanou a znepokojivou povahou ukazoval zcela nevhodným.

Nové podoby básnické spirituality

Doba relativní otevřenosti druhé poloviny šedesátých let umožnila v určité míře i publikaci poezie, pro niž je charakteristický metafyzický rozměr a tázání po smyslu lidské existence tváří v tvář vyprázdněnosti a zmechaničtění člověka. V této poezii se spiritualita objevuje za básnickým výrazem často zcela profánní, civilní dikce a mizí tak konvenční podoba tradičních sakrálních témat. Všechno niterné, co člověk získal jako náboženskou zkušenost, chce směřovat ven jako apel a svědectví, zatímco všechno vnějškové chce být výrazem niterné skutečnosti – tak vzniká základní vnitřní napětí mnoha takovýchto duchovně laděných veršů. Toto napětí má často až barokně kontrastní podobu, v níž jsou akcentovány katastrofické vize a trýznivé otázky vztahující se k posledním věcem člověka. Do literatury se vrátila koncem desetiletí řada autorů takto zaměřené, umělecky hledačské a myšlenkově hluboké spirituální poezie.

Takového charakteru je i básnická sbírka VLADIMÍRA VOKOLKA *Mezi rybou a ptákem* (1967), která vyšla po básníkově vynucené dvacetileté odluce a znamenala značnou proměnu jeho poetiky. Vokolek opustil svou dřívější extatičnost, jistou rytmickou monotónnost i lehkost převážně daktylského verše a přiklonil se k volnému verši, více vyhovujícímu převážně reflexivnímu charakteru jeho poezie. Právě v této sbírce se u něho poprvé objevila snaha o vytvoření osobitého, velmi civilního básnického jazyka, jímž je až s fotografickou konkrétností evokována všední skutečnost. Myšlenková východiska Vokolkovy poezie zůstala ovšem stejná: pocit osamocení člověka-křesťana ve světě a všudypřítomné apokalyptické vize jeho znicotnění a rozpadu. Ve sbírce *Mezi rybou a ptákem* jsou dvě programové básně, v nichž lze vidět jistou básnickou sumu Vokolkovy apokalyptičnosti: poema *Atlantis* (otištěná ve zkrácené verzi), vzniklá v těsném časovém i ideovém sousedství se Zahradníčkovou *La Saletta*, a rozsáhlá báseň *Pouť*, panoptikální obraz soudobého světa. V obou těchto básních Vokolek vidí svět jako chaotickou tříšť disparátních jevů a vyprázdněných gest, z nichž se vytratil řád a smysl. I když se v apokalyptických vizích stále objevuje, byť pouze v intenci, křesťanské poselství o druhém příchodu Krista, který promění svět v „nová nebesa a novou zemi“, trýznivá osamělost Vokolkova vnitřního i vnějšího exilu se stává jedním ze základních témat jeho poezie. Únik do sebe, do básně, jež „chce odčinit slovem, co se nestalo skutkem“, nemůže přehlušit básníkovu touhu po rezonanci, jež by jeho samotou zrušila. Jeho lyriku šedesátých let permanentně prostupuje imaginární dialog, v jehož tázavých odmlkách básník hledá souvislost mezi bližním i světem; jako by mu řeč suplovala lidství a svět byl „nepřetržitou větou“, v níž jsme „tvořivou příponou k základu slova“.

Zásadním způsobem se změnil v šedesátých letech vztah ke skutečnosti i v poezii ANTONÍNA BARTUŠKA, jehož básnická tvorba se v této době dovršila a autorovou předčasnou smrtí v roce 1974 i uzavřela. Tíhnu-li ve své poválečné poezii k výrazově strohému verši, ovládanému především barokní kontrastností, v pěti sbírkách z druhé poloviny šedesátých let (*Oxymoron*, 1965; *Červené jahody*, 1967; *Antihvězda*, 1969; *Tanec ptáka Emu*, 1969; *Královská procházka*, 1971) se jeho poezie výrazově zprozaizovala, zcivlněla a podstatně reflexivně prohloubila. V Bartuškově klíčové sbírce *Oxymoron* se tato předchozí kontrastnost intelektualizovala v prožitek protikladnosti světa, v němž může být básník „šťasten jedině svým neštěstím“. *Oxymoron* je v Bartuškově poezii základním stavebním principem skutečnosti obecně, jedině s jeho pomocí lze vyložit mnohoznačnost lidské zkušenosti; a právě tento princip umožňuje posléze básníkovi vnímat svět v jeho rozporuplnosti jako neustálý proces střetávání protikladů, vzniku a zániku, života a smrti. Kontrastnost, výrazově vyjadřovaná zejména spojováním významově protichůdných slov, se stává základním básnickým prostředkem pro vyslovení diskontinuity soudobého světa a prostupuje veškerou jeho poezii i za cenu jistého zjednodušeného obrazu reality. Jeho verše mají vysloveně intelektuální ráz; zápas racionality s básnickým výrazem vede jeho poezii mnohdy až na hranici sémantického experimentu; nejviditelněji je to patrné na sbírce *Červené jahody*, kde se složitost a rozporuplnost reality promítá do básnické skladby vybudované na principu hudebního útvaru, v němž se prolíná řada významových rovin. Je-li přirozeným opakem života smrt, v Bartuškově poezii jako by tomu bylo naopak: čas života je měřen „délkou našeho náhrobku“ a smrt je „radostné poselství mrtvých“, kteří nám ukazují cestu k věčnému domovu. Tímto hřbitovním timbrem (zvláště patrným ve sbírce *Tanec ptáka Emu*) je Bartuškově poezie typickým dokladem zjitřenosti eschatologickými otázkami, jež vstupovaly do poezie druhé poloviny šedesátých let (Ivan Diviš, Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan, Zbyněk Hejda ad.).

S původní básnickou tvorbou vystoupil v druhé polovině šedesátých let také IVAN SLAVÍK, který se mohl v padesátých letech realizovat pouze jako překladatel (Fjodor Ľutčev, Valerij Brjusov, Miguel de Cervantes ad.). Základním prožitkovým horizontem Slavíkových veršů z šedesátých let (*Stín třtiny*, 1965; *Osten*, 1968; *Hlohový vítr*, 1968) je – obdobně jako v poezii Vokolkově – pocit osamělosti básníka-křesťana, obklopeného nekřesťanskou realitou a uzavřeného do zdánlivě nehybného světa banalit. Slavík – a v tom spočívá osobitost jeho básnického vidění – usiluje o transcendování těchto obyčejných věcí lidské každodennosti jako smysluplných znaků stvoření. Skutečnost kolem nás se v neustálých proměnách a protikladech přeskupuje a táže po svém smyslu, „rub věcí se hlásí ke slovu ještě za živa“; z tohoto prožitku posléze vyrůstá dramatičnost

Slavíkovy poezie. Hledáním přesahu ve všednosti měl Slavík blízko k tehdejší tendencím české poezie, jež stavěly proti obecnosti idejí prožitek konkrétního (poezie všedního dne). Je to patrné zejména v dvojdílném veršovém cyklu *Deník Arnošta Jenče* (bibliof. 1964; 1990) a *Já A. J.* (bibliof. 1965; in *Deník Arnošta Jenče*, 1990), kde své poselství o smysluplnosti všedního opřel o lidský příběh a tím se zároveň pokusil o určitou epizaci básnické výpovědi, jak o ni usilovala česká poezie přelomu čtyřicátých a padesátých let (Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan aj.). Arnošt Jenč, básníkovo alter ego, se pokouší ve svém deníku o jakousi konfesi člověka padesátých let a i přes zjevný vliv Mastersovy Spoonriverské antologie (zejména v portrétních básnických momentkách) je zde neustále přítomná Slavíkova typická snaha vyvažovat tíhu konkrétního vzmachem k hodnotám absolutním. Zázračnost všednosti je vstřebána jako základní předpoklad básníkova pobytu ve světě, nic ale nemůže překrýt naléhavost otázek, jež se znovu a znovu objevují v jeho poezii. Samota, úzkost z „nelásky plodící nebytí“, pocit vyvrženosti i hledání identity ve vrstvách prožitého času jsou základní prožitkové konstanty Slavíkova básnického světa. Jedinou jistotou, o níž se básník může opřít a k níž neustále směřuje, je jistota kříže: „to je to zkřížení dřev / na kterém je rozpjata / veškerá jistota nad propastí“; s ní také spíná veškeré své naděje. Vědomí zázračnosti i té nejbanálnější podoby stvořeného jsoucna podstatně ovlivnilo i jeho výrazové prostředky. Zmizela výrazná expresivita i žánr básně v próze a podstatně zesílila snaha po veršové úspornosti a metaforické prostotě, což prohloubilo meditativně reflexivní charakter Slavíkovy poezie šedesátých let.

Specifické podoby nabyla básnická tvorba těch autorů, kteří prošli mnohaletým vězením, kde byla jejich náboženská víra podrobena tvrdé zkoušce. Vězeňský prožitek znamenal nejen absolutní životní mezní situaci, ale více či méně ovlivnil i básnickou poetiku. Tragicky nejvypjatěji je to patrné na básnické tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. *Znamení moci*, alegorické podobenství o zkáze světa bez Boha, bylo sice vnímáno díky časopiseckému otisku (Student 1968, č. 18–21) jako součást poezie šedesátých let, vzniklo však ještě před básníkovým uvězněním a zřetelně navazuje – výrazově i ideově – na jeho tvorbu z konce čtyřicátých let (La Saletta). Zahradníčkovy verše z doby věznění v letech 1951–60, které většinou rekonstruoval po návratu domů, mají zcela odlišný charakter. Po básníkově smrti je edičně připravil a shrnul do dvou básnických sbírek Bedřich Fučík: *Dům strach* (Toronto 1981, verše z let 1951–56) a *Čtyři léta* (1969, verše z let 1956–60 vznikly po tragické smrti dvou básníkových dětí v roce 1956, kdy se přes slíbenou amnestii musel vrátit z jejich pohřbu ještě na čtyři roky do vězení).

Základní premisou těchto Zahradníčkových posledních veršů je nezpochybnitelná víra křesťana, jenž chápe svůj úděl jako smysluplnou oběť. V jedné z prvních básní z vyšetřovací vazby je to řečeno zcela jednoznačně:

„Nikdy také bez slávy Zmrtvýchvstání, bez té veliké slávy Zmrtvýchvstání / bych si nevěděl rady s tím žalem žalárním.“ Vězeňský prožitek dal Zahradníčkově poezii zvláštní dimenzi: spojení duchovního s konkrétním je sice narušeno, každý apel vně je marnost, nicméně člověk je schopen přijmout do svého nitra vše, i tu nejzrůdnější skutečnost a proměnit ji v součást svého životního prostoru, dát jí zvláštní duchovní hodnotu. Jedině tak mohl Zahradníček dospět k radosti i tam, „kde žal světa dno má“, a tak prokázat pravost svých předchozích tragicky radostných extází. Ve vězeňské prázdnotě se jeho verše koncentrují do jediného protikladu tady a tam, to znamená doma, kde plyne vše, i smrt nejbližších, podle vůle Boží, rušící každou pozemskou vazbu. Evokaci domova a přírody, jež tvoří hlavní tematickou osu Zahradníčkových veršů, dále prohlubuje prolínání časových rovin, kdy minulé splývá s budoucím v jedinou přítomnou naději; častá frekvence liturgických aluzí a přítomnost světců, dosud příznačná pro Zahradníčkovu spiritualitu, nyní ustoupily do pozadí. Básník bojuje o milost zvládnout vlastní osud jako vědomé následování Krista, bez všech přidavných věroučných atributů. O to silněji však vyzařuje jeho spiritualita v přírodních evokacích (zejména ve sbírce *Čtyři léta*), takže dochází k nebyvalému zbožštění přírody a ke zdůraznění sakrálních prvků v jejím řádu.

V posledních verších Jana Zahradníčka se už neobjevuje novost výrazových prostředků ani jeho typická snaha po tvarové dokonalosti a veršové melodičnosti; mnohé básně jsou také patrně poznamenány možnostmi zpětné textové rekonstrukce, jejíž definitivnost ukončila básníková smrt. Z těchto důvodů nelze tyto posmrtně vydané verše přiřazovat k vrcholům Zahradníčkovy básnické tvorby, přesto však jsou nositeli jedinečného a osobitého poselství o síle víry překonávající zoufalství i svědectvím o sebezáchovné moci poezie.

Po více než dvacetileté přestávce začal vydávat knihy i jedenáct let vězněný VÁCLAV RENČ a tento nedobrovolný tvůrčí předěl poznamenal podstatně také Renčovu poetiku. Jestliže jeho předchozí poezii charakterizoval jistý estetismus, ohrožující Renčovy verše abstrakcí, ve sbírkách *Skřivani věž* (1970, výbor z poezie z let 1941–62) a *Setkání s Minotaurem* (1969) jsou už tyto rysy jeho poezie zcela minimalizovány tvrdou konkrétností životních zážitků. Základní polarita jeho poezie, konflikt ducha a hmoty, objektivizovaná často protikladem světla a tmy („i zemi nutno prosvětlit“), kořenů a plodů, však trvá. Stejně tak se nemění jeho ztotožnění bytí a zpěvu; základním emblematickým pojmem je slovo píseň („dluhem písně se zalykám“), symbolizující často cestu vzhůru k nebesům. Nezměnila se ani pevnost básníkovy křesťanské víry, vězeňský prožitek ji spíše prohloubil („Dík za ramena křížem obtížena! / Všechno je dar“, napsal v jedné vězeňské básni). Právě ve vězení se stal jedním z největších českých

mariánských básníků. Změnil se však zásadně Renčův vztah ke skutečnosti: to, co bylo v minulosti obecným protikladem světla a tmy, se proměnilo ve zcela konkrétní protiklad vězeňského tady a tam, tedy doma, kde v jistotách nalézá základní životní těžiště. Zároveň však, což je podstatné novum Renčovy poezie, je tato protikladnost včleněna do historických souřadnic světa, který se básníkovi jeví jako „slepé zrcadlo“ lidských omylů a hříchů, jejichž smysl vypoví až „Minotaurus – smrt“. V tomto smyslu lze sbírku *Setkání s Minotaurem* považovat za umělecký vrchol Renčova básnického díla. Proměna vztahu ke skutečnosti se projevila i v Renčově poetice: cizelérská dokonalost vázaných veršů mizí, je nahrazena volným veršem, zesilujícím reflexivní složku jeho poezie, a projekce řady lyrických symbolů (světlo, píseň, skřivan, strom aj.) je víceméně vždy spojena s konkrétní životní situací.

Zvláštní postavení zaujímají v Renčově básnickém díle dvě mariánské skladby *Popelka nazaretská* (1969) a *Loretánské světlo* (s tit. *Sluncem oděná*, Řím 1979; revidované vydání s tit. *Loretánské světlo*, 1992), vzniklé v letech 1952–60 v neobyčejně tvrdých podmínkách věznice v Leopoldově; básně byly autorem z paměti rekonstruovány teprve po propuštění z vězení. Obě tyto skladby, ať již byly psané až folklorně prostou písňovou formou (*Popelka nazaretská*) nebo podrobené striktnímu žánru litanie (*Loretánské světlo*), mají charakter mariánské modlitební adorace a jsou básnickým výrazem cesty k hluboké vnitřní svobodě, kterou nemohl zničit ani pobyt ve vězení.

Poválečná poezie JOSEFA KOSTOHRYZE je přeplněna katastrofickými vizemi zmaru a máchovsky artikulovaným děsem z prázdna, s čímž se básník vyrovnával bezmála romantickým gestem návratu do „ztraceného ráje dětství“ a láskou k zemi. Po více než dvacetiletém nuceném odmlčení, z něhož strávil dvanáct let ve vězení, už není v jeho nové poezii – *Jednorozec mizí* (1969) a *Přísný obraz* (1970) – ani stopy po předchozí expresivitě a kainovské hořkosti vydědění. Místo hořkosti se objevuje odevzdanost a melancholické účtování se životem, jemuž byl předurčen tak těžký osud. Přijetí tohoto osudu jako oběti znamená přísnost k sobě, která je provázána jakýmsi ostýchavým sporem s Bohem; básnickým podobenstvím tohoto sporu je příběh marnotratného syna: „Ty, Bože, odněkud díváš se na to, / díváš se otcovským okem?“ Díky této přísnosti k sobě je vězeňský prožitek transformován do nadosobního protikladu mezi světem prázdnoty a světem hodnot absolutních, symbolizovaných poezií jako zosobněním krásy a snění. I když žijeme ve „století zločinné hanby“ a svět je neprůhledným labyrintem, přichází Ariadné a „po niti něžné z pavučiny snění“ lze odejít do prostoru harmonie a čistoty. Tímto prostorem – „kde v prázdnu čirého jasu je nežitě známo“ – je sama báseň, autonomní čistota jejího tvaru, jenž neustále odkazuje k pravlasti tvarové harmonie, k antice, kam sahá svými kořeny i

křesťanství, udržující uvnitř soudobé kultury přítomnost dávného, které nesmí být zapomenuto. Proto je v Kostohryzově poezii nepřeborné množství antických odkazů a aluzí a neustálá snaha po syntéze antického bájesloví a křesťanských prožitků, vycházejících ze Zjevení sv. Jana; proto jsou také jeho osobní životní zkušenosti často zašifrovány v složitých symbolizujících reflexích a tvar básně je neustálou polemikou s chaosem světa bez tradic. Ideál absolutní krásy, vedoucí často jeho poezii až k odosobněné tvarové dokonalosti, je vyvažován jistou dialogičností, jíž vniká do této lyriky příběhovost – tím je vtahována do souřadnic konkrétních lidských osudů. Neustálé odkazy do světa antiky dávají Kostohryzově poezii výrazně intelektuální ráz. Projevuje se jak složitě strukturovaným daktylotrochejským veršem, tak patosem, archaizovaným lexikem (kořání, žalný apod.) i slovoslednou inverzí, jíž jako by Kostohryz manifestoval svůj odpor vůči všednosti soudobých básnických výpovědí.

Obdobným vývojem, jaký bylo možné sledovat u Josefa Kostohryze, prošla po mnohaletém nuceném odmlčení i básnická tvorba FRANTIŠKA DANIELA MERTHA. Měla-li jeho poválečná prvotina výrazně artistní ráz, jeho poezie šedesátých let už nesla zcela jinou podobu. Z básnických sbírek, které až na jedinou výjimku (*Orančina píseň*, 1970) vyšly vesměs pouze bibliofilsky (*Nokturny*, bibliof. 1966; *Peníz Kallitropé*, bibliof. 1967; *Den Madian*, bibliof. 1968; *Kahany*, bibliof. 1969, *Na jihu království*, bibliof. 1969), už vymizely náznaky symbolistní dikce a artistního ornamentalismu; vše v jeho nové poezii směřuje k reflexivitě a výrazové jasnosti. Vězeňský prožitek dnů, „jež zranil ostnatý drát“ a „zvíře bylo víc“, tematizovaný zejména ve sbírkách *Kahany* a *Den Madian*, je v Merthových verších neustále stavěn do protikladu vůči poezii samé, jíž básník vnímá jako základní protiváhu k prožitým krutostem. Báseň se pro něho stává aktem osvobodivým, jediným smysluplným gestem člověka, který odchází do sebe samého, aby zde hledal ve slovech odlesk Logu i zdroj krásy. Poezie je pro něho až jakýmsi magickým zaklínadlem i znakem duchovní převahy nad lágrovým marasmem; její intelektualita a artistnost je sebeobranou myslícího člověka uprostřed zruďné absurdity. V nemelodických, často až významově přetížených verších s převahou substantiv se objevují záměrně nevynalézavé rýmy a asonance. Všemmu však dominuje touha po absolutním básnickém tvaru, v němž by se zrcadlila dokonalost jako protiklad toho, čím byl básník obklopen. Spiritualita umění je tu měřena i platností a vahou slova, protože umění ke Slovu svou podstatou tíhne. Pro poezii básníka a kněze Mertha je Bůh nezpochybnitelnou jistotou. Vždy je však spíše intencí než objektem adorace a vždy se projevuje paradoxem, jímž je smiřováno nejvyšší s nejnižším a nešpinavější s nečistším; na protikladu čistoty dětství a nečistoty dospělosti je vystavěna například básnická skladba *Orančina píseň*. Pochopit tento paradox jako jeden ze základních principů veškerého jsoucna

a vtělit jej do poezie, to je jeden z důležitých estetických impulzů Merthovy básnické tvorby, která nechce protikladnosti harmonizovat, ale chce je především pochopit a poznat: „Pane, nedej vysychat v Tvé zemi lyrice svého Božství.“

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, verše z let 1945–50). Soubor obsahoval jednak autorovy sbírky ze čtyřicátých let (*Podzimní motýli*, 1946, a *Sníh na zápraží*), jednak pozdější tvorbu. Zatímco nejstarší vrstvy knihy už jako by bilancovaly básníkův dosavadní vývoj a vyjadřovaly smířlivou životní vyrovnanost, její závěrečná část, sbírka *Mráz v okně*, předchází smír zpochybňovala. 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. Jejich existence, zejména má-li zlo převahu, je nezodpověditelným tajemstvím, proto je člověk jedním jediným tázáním a žádná sebenepatrnější věc není pominutelná, vše je svázáno a propojeno s mravně eschatologickou sférou. 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 existenciálními otázkami: „Jsme tu? Nejsme? Na chvíli.“ Přímé kladení otázek i značná frekvence otazníků u sdělení zcela evidentních jsou v Reynkově lyrice nositeli metafyzického neklidu nad podstatou skutečnosti, jejíž stopy lze nalézt jako podobenství rozeseta kolem nás. V obrazu stopy, tak častém v Reynkově pozdní lyrice, se zčásti vyjevuje i poetika jeho veršů, jejich uvolněně asociativní obraznost, v níž se témata zcela nezávisle na reálné podobě věcí spojují v básníkových niterných vizích. A čím více se v Reynkově poezii konkrétní věci stávají symboly duchovních jevů, tím zřetelněji se výraz oprošťuje až ke zkratkovité strohosti. Básník jako by se letmo dotýkal věcí a stop, jež zanechaly; ty v jeho obraznosti vyvolávají řetězce představ a konotací směřujících ke smyslu básně, k jejímu transcendentnímu přesahu. Proces stálého oprošťování Reynkovy poezie – základní syntaktickou jednotkou je často holá věta, mnohdy totožná s veršem – je nejviditelnější na značné převaze substantiv, jako by byl pro vyjádření podstaty každý atribut nadbytečný. Reynkovo křesťanské vnímání je v jeho pozdních verších jakoby stále skrytější. Biblická tematika se koncentruje především do postavy Joba, symbolizujícího člověka na smetišti světa, a do Kristovy oběti na kříži, jež je stále zpřítomňována často opakovaným motivem hřebů. Tak jak se prohlubovaly básníkovy niterné vize a oprošťoval se básnický výraz, získával Reynkův náboženský prožitek stále silnější existenciální rozměr, v němž byla pravda a naděje Zjevení konfrontována s úzkostmi současného člověka. Právě touto existenciální dimenzí se

Reynkovo básnické dílo, neoddělitelně provázané s jeho tvorbou grafickou, stalo jedním z nejživotnějších projevů české křesťansky orientované poezie a inspirativně ovlivnilo další básnické generace.

Druhou osobností byl JAN KAMENÍK (vl. jm. Ludmila Macešková), jehož poezie zaujímá velmi osobité místo v kontextu české křesťansky orientované poezie. Ve veškeré své tvorbě usiloval Kameník 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 složité vrstvenou metaforikou prosvítá strach a osamělost, jež už nejsou součástí mystického osamělostního prožitku, ale vystihují konkrétní situaci opuštěného člověka, který „nechce jít s průvodem“, nechce být „jidášem své písně“. Protože je však pro Kameníka básnická aktivita přirozenou a profánní skicou aktivity mystické, vznikají souběžně i básně shrnuté do sbírek *Malá suita pro flétnu* (1971, verše z let 1957–69) a *Pubertální Henoch* (1969); zároveň s těmito knihami veršů vznikl i jediný Kameníkův soubor nesyžetových a weinerovsky analytických próz *Učitelka hudby* (1970), v němž jsou v aforistických sentencích shrnuté mnohé ze základních rysů básnickovy poetiky. Kameníkova tvorba je od samého počátku ovládána základní snahou nalézt obecně srozumitelný výraz pro prožitek mystického poznání, jež se brání každému jazykovému zpředmětnění. Zápas o výraz, slovo-kód je zároveň stálým zápasem o básnické postižení a zachycení krásy; proto je záznam většiny Kameníkových duchovních prožitků, poučených na středověké i indické mystice, neustále cizelován soudobou evropskou literární kulturou. Odtud také pramení oscilace Kameníkovy poezie mezi intelektualitou, zosobňovanou Paulem Valérym, kterého Kameník překládal, a spontaneitou mystických záznamů („propadneš se do poezie a náhle se dotkneš Toho“). Jeho verše směřují od barvitosti a expresivity básnických obrazů k výrazové úspornosti, od eufonie volného verše k osobitě modifikovaným sonetům; konfrontace mystického prožitku s racionalitou jazyka vnáší posléze do Kameníkovy poezie četné neologismy a abstrakta. Protože se básník soustřeďuje zejména na vnitřní dějství svého duchovního zápasu, je jeho poezie prostá jakéhokoliv psychologismu, jeho metaforika se oprošťuje od všech smyslově impresivních vazeb a směřuje verbálně k co nejprostšímu výrazu. Jazyková konkretizace extatických stavů zaplňuje tuto poezii četnými typickými toposy mystického zření (Cesta, Celost, Spojení, Tam, To aj.), jimiž básník naznačuje nepředstavitelnost a nevyslovitelnost své intuice, mířící k výšinám absolutna. Spiritualita této poezie není svázána pouze s tradičními křesťanskými rozměry duchovního světa, ale svým synkretismem, slučujícím křesťanská východiska s orientální mystickou

praxí, vytvořil Jan Kameník zcela osobitý model spirituální poezie, jež v kontextu české poezie nemá obdobu.

Už ve třicátých letech časopisecky publikoval své verše STANISLAV ZEDNÍČEK, ale teprve po více než třiceti letech mohly vyjít dva knižní soubory jeho veršů (*Přítmi srdce*, 1969, *Větrné zátiší*, 1974). V nich se plně konstituoval Zedníčkův básnický svět, jehož kontury se rýsovaly už v cyklu lyrických milostných listů *Dopisy Albině*, vydaném v roce 1947. Od počátku se v Zedníčkově básnické tvorbě střetávala osamělost bytostná i samota společenská s až kurtoazně artikulovaným milostným citem. Proti osamělosti se Zedníček bouří jak vertikálou své touhy po Bohu, tak snahou transcendovat sex v eros, proměňující ženu v „bránu světla“; motiv ženy („má nemoc je žena“) se u Zedníčka posléze objevuje v mnoha variacích. Zápas se samotou, neustálá kolísání milostného prožitku mezi sexem a erotikou a stálá přítomnost krajinného horizontu rodné Vysočiny jsou základní tematické okruhy Zedníčkovy poezie, jež má svým vývojovým rytmem – od expresivity k výrazové strohosti – blízko k poezii Bohuslava Reynka. Ta, spolu s verši Vladimíra Vokolka, ovlivnila Zedníčkovu básnickou tvorbu. Vývojový rytmus, nesený snahou o formulační definitivnost, směřuje od básní v próze a rozsáhlejších veršových skladeb ke gnómickejší úsporným veršům, v jejichž reflexivní vrstvě se nejvýrazněji projevila křesťanská orientace Zedníčkovy poezie.

Do linie křesťansky orientované poezie se vřazují i básnické debuty Rio Preisnera a Zuzany Renčové-Novákové. 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“. Kafkovská symboličnost prostředí a jazyková deskripce ovlivňují především výrazovou podobu textu, zatímco tematicky je Preisnerův debut vášnivou obžalobou moderního světa, který se zpronevěřil Kristovu poselství. Nesmířitelnost autorova postoje je dána jeho křesťanským konzervativismem, jenž byl později v emigraci východiskem jeho četných filozofických prací a projevoval se i v jeho další básnické tvorbě.

S diametrálně odlišným pohledem na skutečnost vstoupila do poezie ZUZANA RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ sbírkou *Světlo a ostatní* (1966), po níž brzy následovala trojice básnických knih *Svět jiných barev* (1968), *Dvanáct visutých zahrad* (1969) a *Chladná noční země* (1970). Pro básnický svět Renčové-Novákové je od počátku příznačná snová imaginace, umožňující prolínání fantaskně pohádkového s reálným. V krajině-snu, „kde se pojmenovávají věci“, se setkávají lidé, zvířata i pohádkové bytosti v rajske harmonii, prosycené něhou a františkánskou pokorou. 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 transcendentální křesťanské lásky. Pohádkovost a něha básnického naturelu Renčové-Novákové předurčily její tvorbu pro děti, která se stala posléze autorčinou tvůrčí doménou.

Nedlouhé údobí 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 (Jan Zahradníček, Václav Renč, Bohuslav Reynek, Jan Kameník), ale i počátek proměny samotné spirituality a její estetické konkretizace. Přes otevření publikačního prostoru i pro autory křesťanské orientace nedošlo ani v průběhu šedesátých let k publikačním návratům všech autorů a mnoho cenných děl nebylo vydáno. K básníkům, jímž ani v relativně otevřené atmosféře konce šedesátých let nebyla vydána žádná sbírka, patřil ZDENĚK ROTREKL (připravený výbor z jeho veršů byl v roce 1969 rozmetán).

Rotreklova poezie publikovaná před rokem 1948 měla intelektuální ráz a byla velmi silně ovlivněna rilkovskou snahou po aristokratickém básnickém gestu, jímž jako by prosvítala básníková touha po životě bohatě vrstveném kulturou. Tato touha byla likvidována vězeňskou realitou padesátých let, ale z jeho básnické tvorby nikdy zcela nezmizela. Intelektualita a jistá hermetičnost se staly znakem básníkovy identity i uprostřed času, jehož „erbovním zvířetem byla krysa“. V básnických sbírkách *Malachit* (Mnichov 1980, poezie z let 1952–68, většina veršů vznikla ve věznicí v Leopoldově a v táboře Bytíz) a *Hovory s mateřidouškou* (Řím 1978; 1994, poezie z let 1962–70) je všudypřítomná Rotreklova vězeňská zkušenost, nad vším se vznáší „dvojdomyý smysl mříže“. Právě tato zkušenost podstatně změnila Rotreklovu poetiku: jazyková expresivnost jako součást ornamentalizující stylizace se mění v expresivitu apokalyptických vizí, sycených vězeňským prožitkem světa, v kterém se „marností všeho zalykáš“. Zůstává pouze křesťanova víra, jež je neustálým zápasem, a báseň jako akt sebeuskutečňování, jíž lze uniknout do světa symbolů a složitých metafor a učinit tak z poezie hradbu proti hrůzám vězeňské reality.

Důležitým rysem Rotreklovy poezie je neustálá snaha po transformaci hmotných jevů do duchovní a symbolické roviny a budování zvláštního básnického prostoru mezi reálným a nadreálným, v jehož nesouvztažnostech básník hledá smysl. Jak výrazná je tato Rotreklova snaha po transformaci, dosvědčují například *Hovory s mateřidouškou*, v nichž je motiv matky, která se nedočkala synova návratu z vězení, zobrazen složitým předivem náznaků a stylizací. Ani sebedrsnější vězeňský zážitek nemohl zmenšit intelektuální ráz této poezie, protože Rotrekl je „poeta doctus“, jehož vyhraněná katolicita se sytí z nejrůznějších kulturních okruhů, kde nachází oporu pro svůj

barokizující pohled na skutečnost. Ten se projevuje nejen neustálým balancováním na „hrotu víry a beznaděje“ (odtud dramatickost jeho poezie), ale také vnímáním světa jako „theatra mundi“, na jehož jevišti se mohou střetávat ty nejneobvyklejší a nejnehoráznější protiklady.

Debutanti

Oživení a naznačení dalšího vývoje lze nalézt v mladé poezii, kde koncem desetiletí v souvislosti s největším otevřením publikačního prostoru a demokratizací společnosti vrcholila vlna nových debutů mladých autorů. Tento debutantský 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.).

Zcela mimo tyto debutanty se nacházela i skupinka, označovaná sama sebou jako mezigenerace nebo jako „ztracená generace“. Jednalo se o autory narozené před druhou světovou válkou, kteří svůj časopisecký debut prožili již v období protektorátu (zejména v okruhu Studentského časopisu), ale vzhledem k poválečné situaci nestihli své verše vydat knižně, nebo bylo jejich vydávání během padesátých let znemožněno. Tito čtyřicátníci se objevili na konci šedesátých let jako jistá protiváha nejmladší básnické generaci: jejich poetika vychází z mnohem tradičnějších kořenů. Mezi nejvýraznější autory tohoto volného generačního seskupení patřil AUGUSTIN SKÝPALA, jehož sbírka *Podzim s Díoogenem* (1969) představuje autora jako glosátora lidského konání, přičemž zde nechybí ani filozofický základ (sbírka je koncipovaná jako dialog s Díoogenem), ani pobaveně ironická koncovka. K dalším výrazným jménům této skupiny lze přiřadit editora Josefa Rumlera nebo básníka Zdeňka Šeříka, kteří svou lyrikou a náladotvornou poezií z idealizovaného venkova a dětství přispěli k nastupujícímu odklonu normalizační poezie od zaumné metafyziky a vzývání barokního fenoménu.

Pro nástup nových autorů koncem desetiletí sehrál vedle tradičních časopiseckých platforem otevřených mladým (*Zelený Host* – příloha časopisu *Host do domu* věnovaná začínajícím autorům, *Sešity pro mladou literaturu* atd.) důležitou roli pražský časopis *Divoké víno*, jehož stránky byly zcela věnovány mladé poezii a který soustřeďoval skupinu věkově nejmladších autorů.

V roce 1968 vyšly prvotiny Vladimíra Janovice, Ludmily Kroužilové, Petra Prouzy, Oldřicha Dadáka a Marie Valachové; v roce 1969 pak prvotiny Petra Cincibucha, Vladimíry Čerepkové, Miloše Horanského, Karla Zlína,

posmrtná edice Václava Hraběte, Věry Provazníkové, Petra Skarlanta, Karla Sýse a Miloslava Topinky.

Z tohoto debutantského chóru vystupují jako závažné inovační impulzy sbírky Vladimíra Janovice, Miloslava Topinky a Karla Sýse jako reprezentantů několika vyhraněných podob mladé poezie konce šedesátých let. VLADIMÍR JANOVIC se v debutu *Zatmění ráje* (1968) představil jako metafyzický básník, který proměňuje životní autopsii na vysoce stylizovaný alegorický svět. V řeči mnohoznačných symbolů a ve vědomé návaznosti na barokní tradici italské provenience pojmenovává existenciální situaci člověka bloudícího v kraji paměti a evokujícího si ztracený ráj, který svou vržeností do života podrobeného řádu smrti navždy ztratil. Poutník se na této cestě marně snaží scelit příčinu s účinkem, minulost s budoucností, sebe se světem – nachází však jen reliкty dávných aktivit, záhadná znamení, která připomínají marnost, absurditu a bolestnost lidských činů („bylo mi jako popelu / z něhož se sbírá rukopis“). Zešřelá krajina Janovicových vizí je prostorem pro kruté existenciální poznání: „Šeří se v gymnáziu paměti / Zvyk drží útulnou rasovnu v každém z nás / Usmíváme se vraty jatek v neděli / Jsme svit i svíce každé zvlášť / a odpouštíme si jen pro krátkost paměti / Svobodní jako holub v potrubní poště / neseme zprávu / kterou jsme dávno zapomněli.“ Rysy naznačené prvotinou se ještě upevnily v druhé Janovicově sbírce *Romulův nářek* (1970), kde duchovní rozměr ještě zvyrazňují další mytologické, biblické a religiózní motivy a kde životní hodnoty soudobého světa jsou znovu bolestně konfrontovány s nadčasovou metafyzickou perspektivou. Právě do tohoto světa Janovic utíká a skrývá se tu za mnohoznačná vyjádření, podpořená pseudohumanistickou češtinou: „Kaple královská zpěvní / smýčená míšky pacholátek / mestem chorálu prolévaná / už očekává pána.“

Cestou osobitého básnického experimentu postupoval ve své poezii MILOSLAV TOPINKA. Již 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, zaříkadla, čarodějnické formule a čerpají z různých vrstev folkloru žánrově i tvarově (čtyřveršové strofy, hojně užití asonancí, baladičnost). Výsledkem je soumravná zimní hororová krajina gest osamělosti, ohrožení a strachu: „Nemohu za nimi / bojím se krys / mohou mě proměnit / v rezavý kyz // Než krysí svědomí / začne je hrýzt / vše co si spískali / musí si sníst.“ Ve druhé sbírce *Krysí hnízdo* (1970, většina nákladu zničena; 1991) jde autor v básnickém experimentu ještě dále ve snaze vytvořit zcela svébytný magický svět slova. Už v citované básni Jinudy z předchozí sbírky se objevil příznačný motiv krys, který se v podobě totální metafory světa jako krysího hnízda rozrůstá v nové sbírce, jež je až

beckettovsky děsivou vizí vylištěného světa. Nesporně se do této fantomatické vidiny promítly i symptomy dobového ohrožení, v němž se ocitla česká kultura po srpnu 1968. Skladba je členěná do větších celků, ty se pak štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí i pomocí vizuálně experimentálního textu, který je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován. Ve svém experimentu pod vlivem výtvarného vidění (interpretace básně jako „textu-obydlí“, v němž se dá přebývat) dospívá až k vytváření jistých návodů na život, výkresů fantaskních světů a nakonec k rimbaudovské představě popření textu zvýrazněním samotné autentické básnické existence: „Text je jen stopa, / otisk/obtisk [...] Rimbaud / to říkal jen jinými slovy: ‚Hlavním dílem básníka je / jeho básnická existence‘.“

Komplikované a bolestné existenciální a spirituální polohy mladé poezie hravě imaginárním, ironicko-sarkastickým gestem odmítl ve své prvotině *Newton za neúrody jablek* KAREL SÝS (1969). Je to poezie otevřená radostnému objevování života, která se hlásí k dědictví básnické avantgardy, k Rimbaudovi, Apollinairovi a Nezvalovi, zvýrazňuje zázrak imaginace, úlohu humoru, smyslového a smyslného poznání, revolty proti setrvačnosti a zvyku. Jeho podoba Hamleta, jenž se v Holanově pojetí objevil v české poezii šedesátých let, je zcela jiná: „Hamlet (melancholicky vystoupí): zbytečnej ach ano / jak Newton za neúrody jablek / jak vousatá drezína postavená mimo zákon / jak diskobol jenž přišel o pravičku při loupeži pomerančů v n. p. Hesperidky / jak Werther vystavený na odív dámám s cikorkami místo ňader / jak hovno císaře Rudolfa / jak sirkonoš jenž spadl do studny / jako péro z kavalce kurvy jako vypšouklá petarda.“ Lyrický mluvčí ironicky glosuje roli básníka, jeho stylizace kolísají mezi sebeironickou intimní zpovědí neobratného milovníka a smilného klauna a adorací smyslově materialistických zázraků života. Z tohoto postoje vyrůstá i představa básně, která je „steskem po zázracích“, a poezie jako touhy vymknout se gravitaci zvyku. Sýsovy básně jsou ve své většině vytvářeny asociativním způsobem, využívají techniku montáže, mají často situační jádro a pracují i s dialogem jako konstrukčním prvkem (některé jsou dialogem několika hlasů a připomínají divadelní skeče či scénická pásma). I grafické členění sbírky vykazuje zvláštnosti: zcela chybí interpunkce (s výjimkou dvojteček, které bývají postaveny na začátek verše) a autor pracuje s množstvím závorek (do nichž uzavírá nejen komentáře, glosy, poznámky a podtituly básní, ale i podstatná sdělení). V protikladu k dobovému existenciálnímu odcizení přináší Sýsův debut radostnou a nekomplikovanou, přitom však autentickou a spontánní básnickou zprávu o básníkově milostné výchově a citovém dospívání.

Pro řadu autorů mladé poezie konce šedesátých let byl příznačný magický vliv Holanův (hlavně jeho *Noci s Hamletem*, „příběhů“ a pozdní reflexivní lyriky). Mladí básníci, vedení tímto vzorem, si vytvářeli obdobně stylizované

básnické labyrinty, do nichž promítali existenciální gesta, paradoxy dějinné, milostné deziluze i metafyzická tušení. Někteří z nich se k Holanovi manifestačně přihlašovali ve svých prvotinách. PETR CINCIBUCH uzavřel svůj debut *Panenství* (1969) symptomaticky cyklem *Noc s Vladimírem Holanem* (věnovaným Vladimíru Justlovi), v němž se objevuje řada tematických, myšlenkových, kompozičních i tvárných shod s Holanovou skladbou, jako například postavy Eurydiky, Julie, Hamleta, Shakespeara, reflexe o smrti, dětství, gnómičká a enigmaticky působící básnická výpověď: „Svítá. / Shakespeareova lebka nepřezila Hamleta. / Buď ti to útěchou. // Slunce se dotklo Eurydichiny paty. / Brzy oschnou ojínné švestky, / slunečnice se obrátí k východu. / A Julie, / nezapomeň na ni, / bude nám oběma družičkou.“

Zcela pohlcena Holanovým uhrančivým světem je VĚRA PROVAZNÍKOVÁ ve sbírce *Dítě se zvonem* (1969). Autorčiny pateticky exaltované verše unikají do abstraktních poloh: „Kolíkero výkřiků / pro jediné smlčení Boha! // Kolíkero proměn / v lidském zpěvu / při pohledu na TUTÉŽ propast!“ Vyhrocená konfrontace naděje a tragiky života, který si uvědomujeme jen vzhledem k jistotě smrti, je variována prostřednictvím obrazů Boha a Krista, motivů bolesti, krve a marné erotické touhy v reflexe o lásce, posledních věcech člověka, o existenci boží a roli času.

Navzdory značnému uvolnění zůstala i v tomto období stranou publikačních možností řada básníků různých generací a jejich děl. Nebyly pochopitelně vydány skladby a sbírky vznikající na přelomu čtyřicátých a padesátých let jako vášnivá polemika s nástupem totality (Jan Zahradníček: *Znamení moci*, čas. *Student* 1968, č. 18–21, náklad z roku 1969 byl až na několik desítek kusů zničen; Jiří Kolář: *Prometheova játra*, náklad byl zničen ve sloupcových korekturách; Vladimír Vokolek: *Únor, Rekviem za Jana Masaryka, Kašpar Hauser*, všechny tři skladby vyšly až v souboru Vokolkova díla *Ke komu mluvím dnes*, 1998). Rozmetána byla připravená edice poezie Zdeňka Rotrekla a Ivana Jelínka, zcela nevydána tehdy zůstala díla představitelů alternativní kultury padesátých let (autoři edice *Půlnoc* Ivo Vodseďálek, Egon Bondy, Jana Krejcarová; většina tvorby českých surrealistů Zbyňka Havlíčka, Vratislava Effenbergra, Karla Hynka a jiných, vznikající od konce čtyřicátých let; verše Jiřího Kuběny, Violy Fischerové, Jiřího Veselského aj.), mnohá díla experimentální povahy, publikační prostor nezbyl ani pro řadu mladých autorů šedesátých let. Tento značný rezervoár nevydané tvorby nacházel v sedmdesátých a osmdesátých letech vydavatelské možnosti prostřednictvím domácích samizdatových edic či exilových časopiseckých a nakladatelských aktivit.

POEZIE V EXILU

Bez výrazného kontaktu s domácím literárním kontextem se vyvíjela poezie vznikající v exilu. Její obraz byl přítom v základních konturách stvořen již v desetiletí předchozím a tvorba většiny exilových básníků i v šedesátých letech rozvíjela charakteristická exilová témata jako byla ztráta domova, nemožnost návratu, obtíže asimilace v cizím prostředí, vykořeněnost a smutek. Jen nemnoho exilových básníků se s těmito danostmi exilového osudu dokázalo vyrovnat výsostným a novátorským tvůrčím činem, obvyklejší byly konvenční variace tradiční básnické dikce.

Témata domova, rodné krajiny, rodičů, dávného dětství jsou dominantní například pro tvorbu PAVLA JAVORA a jeho hledání jistoty, která je v protikladu vůči cizině, v níž básník musí žít. V knize *Kouř z Ithaky* (New York 1960), která je výběrem básnickovy emigrantské poezie, Javor s vypjatou citovostí vyslovuje touhu po existující, přesto však nedosažitelné zemi, neutěšenost své nynější situace v novém prostředí a víru v budoucí návrat. Na umělecky vyšší úrovni je sbírka *Nedosněno, nedomilováno...* (New York 1964), v níž pod vlivem rozčarování z politického vývoje mizí náznaky iluzí a sentimentality, básníkův tvrdší pohled je tematicky bohatší a více se soustřeďuje na reálnou situaci. Téma domova se autorovi již nespojuje jen s dávnou idylou, ale také s jeho současnou neutěšeností, jistota víry již nepřekrývá bolest a navíc se proměňuje ve vědomí nezbytnosti boje. Sbírkou tak přechází od původního stesku k vyjádření tragédie exulantů a celého národa. Javorovy básně přitom mají nadále kladné vyznění, vyjadřují vyrovnanost a důvěru v život, která nemizí ani v okamžiku smrti přátel či při meditacích o smrti vlastní. Smír je patrný i v básních milostných, které mají v obou sbírkách svůj samostatný oddíl a v nichž je autorův postupný posun od citovosti k problémovosti zvlášť patrný.

Konvenční obraznost, nevynalézavá veršová výstavba a ornamentálně variační technika jsou charakteristickými rysy sbírky EMANUELA JINDŘICHA POPERY *Zamčené dveře* (Hamburk 1961). Motivy ztracené vlasti vystupují rovněž ze sbírky LUMÍRA M. SOUKUPA *Cesta a setkání* (Mnichov 1963), vzpomínkový ráz má kniha JAROMÍRA MĚŠŤANA *Potměchut' svoboda* (Mnichov 1962), zkušenost misionáře v Peru využívá ve své sbírce *Podzim v mé štěpnici* CHRYSOSTOM MASTIK (Mnichov 1962), spíše životopisným dokumentem je strojepisná novoročenka na rok 1965 bývalého surrealisty BOHUSLAVA BROUKA *Dvacet let svobody* (Londýn 1965). I další exiloví básníci obkružovali utkvělé téma ztracené vlasti, aniž by dosahovali významnějších básnických inovací, takže jejich verše jsou spíše zajímavým psychologickým dokumentem než skutečnou poezií (František Klátil, Josef Sládek, Přemek Kocián, J. V. Toman-Tománek, Alexandr Mikula, Miloslav Zlámal aj.).

Náročnější představu ryze reflexivní poezie se pokoušel realizovat Jiří KAVKA (vl. jm. Robert Vlach), známý spíše svými humoreskami. Typickým příkladem se stala sbírka *První sůl* (Řím 1962), napodobující Holanovy básně z třicátých let metaforickým křížením konkrét a abstrakt. Namísto Holanových přesných analýz duchovního stavu však Kavka zaznamenával jen neurčitý pocit osudovosti. V poemě *Plavba* (Mnichov 1962) je básník ztělesněn Odysseem, který se vydal na plavbu, aby „zachoval nevýslovné“, a při návratu si uvědomí, že Pénélopé, k níž údajně míří, je smrt. V této abstraktní poloze probíhá a končí básníková cesta životem, blíže uchopitelná pouze v alegorické rovině příběhu. Duchovní svět jeho odtažitě poezie je jak jen možno svébytný, životní empirie se v něm uplatňuje jenom jako zdroj obraznosti. Na rozdíl od exulantských Javorových básní v ní také nehraje roli dobová a autorova reálná osobní situace.

Básnický nejosobitější je v kontextu exilové poezie šedesátých let tvorba Milady Součkové a IVANA JELÍNKA. Jelínkova poezie, pro niž byla dosud příznačná příbuznost s hermetismem Vladimíra Holana z jeho básnických počátků i návaznost na symbolistickou poetiku valéryovskou, zprostředkovanou zejména tvorbou Josefa Palivce, prošla v šedesátých letech významnou proměnou. Po delší odmlce, způsobené Jelínkovým několikaletým pobytem v USA, se po návratu do Evropy znovu vrátil k básnické tvorbě, již shrnul do sbírky *V sobě letohrad* (Řím 1965, verše z let 1956–65). Z hlediska jeho básnického vývoje je knihou rozhodující; autor v ní vytvořil svérázný a komplikovaný svět využívající příběhy z řecké mytologie a látku novozákonní. Archaismy i básnické neologismy, spínání kontrastních slov, expresivita výrazu, v němž abstrakta, filozofické kategorie, pocity a stavy duše ožívají v dynamice obrazu či příběhu a nesou symbolickou platnost, utvářejí poetiku sbírky, která je projekcí hluboké náboženské víry („Ó vím, ó vím, / že se osvěžím / Bohem svým / sobě utrhuje se, / v sobě Letohrad“) i touhy po lidské vstřícnosti: „Když někdo tluče na dveře, / moci být tím, kdo otevře.“

Jelínek zůstal věrný svému intelektualismu, poezie je pro něho autonomní formou sebeprojekce, osvobozená od jakékoliv služebnosti a ovládaná především zákonitostmi jazyka, jenž chce být nejen médiem jeho poezie, ale zároveň má vytvářet jakýsi ontologický prostor, v němž se děje básníkovo bytí. Tato touha, aby poezie nalézala smysl v sobě samé, aby byla cestou k „prvotnímu, matečnému, prvopulzujícímu, ke středu“, se nejzjevněji projevuje v jeho až laboratorní práci s jazykem. Slovo je mu nejen stavebním materiálem básně, ale osamostatňuje se a zvěčňuje se, jako by bylo nápodobou Slova prapůvodního, jenž bylo na počátku veškerého stvoření, tedy i tvorby. Takto zvěčnělé slovo nechce být svázáno syntaktickými pravidly, která básník vnímá jako vnějškový a příliš lidský konstrukt, proto je Jelínkova syntax velmi neprůhledná a výrazně deformovaná. Tento Jelínkův

vztah k jazyku je ještě podpořen tím, že veškerá jeho básnická tvorba vzniká v emigraci, v jazykově cizím prostředí, a chce-li se básník zčásti dotýkat domova, dotýká se jej pouze v jazyce básní, jež mají své osobité zákonitosti básnického mýtu. Proto jeho vztah k domovu nezakotvuje ani v žádných historických reminiscencích, ani v sentimentu vzpomínky, protože je doma především ve své poezii.

Cestou k alegorickým symbolům, využívajícím opět mytologické tradice křesťanské i antické a číselné symboliky ve snaze vytvořit metafyzické univerzum života i světa, směřuje i sbírka *Sochy; Sedm částek* (Řím 1970). I zde je obraz nicoty, zmaru („Proč v zubech lebek samá hlína? / Proč v obklopeném nebi jíl? / Z kostěné číše již ne vína / upíjí rytec Pustoryl.“) překonáván tvůrčím činem vyslovení: „Hlas nad blankyty / i nad olovo / je píseň slovo.“

Oběma sbírkám vydaným v Římě je opět společné svrchované, až aristokratické gesto tvůrce, vydobývajícího si nezávisle na vnější skutečnosti svůj vlastní básnický jazyk, plný složitě zadržlých syntaktických deformací, archaismů i novotvarů, oxymóronů, hříček a aliterací. Vůbec slovo a s ním spojené ticho i mlčení je středem básnickovy pozornosti, neboť v něm spatřuje nikoliv pouhý prostředek básně, ale způsob existence a identifikace – bytí ve slově a slovem je skutečnou možnou cestou k dosažení opravdového vztahu, ke splynutí s blízkou bytostí i k vášnivému prožití transcendentálního.

V Římě vycházely sbírky básní i pounorové exulantce MILADĚ SOUČKOVÉ, jejíž exilová básnická prvotina *Gradus ad Parnassum*, vydaná v Lundu v roce 1957, přinesla citlivý ponor do vlastní paměti. I sbírky z šedesátých let *Pastorální suita* (Řím 1962) a *Alla Romana* (Řím 1966) jsou, obdobně jako její předchozí kniha, zasněnými básnickými prostory vyvolanými z paměti, které připomínají Ivana Blatného (autorka udržovala přátelské vazby s některými členy Skupiny 42). Jemná melancholická smyslovost i vytríbený, kultivovaný jazyk společně s uměním zámlky a fragmentárnosti se podílí na vzniku nostalgicky zaměřeného světa, v němž ožívá domovská jihočeská krajina a rozměr intimního mikrokosmu důvěrných, drobných věcí společně s italskými reáliemi a častými odkazy na kulturní kontext, související zejména s výtvarným uměním. Jisté reflexivní uvědomění si osudu, rytmizované steskem, a zdrženlivá emocionalita u Součkové zabraňuje tomu, aby se působivá vzpomínka stala pouhým sentimentálním obrázkem; zůstává tak v nedopovězené poloze čehosi vzdáleně blízkého. Prolnutí českého a italského prostoru, v nichž obou jako by autorka svým způsobem dlela naráz, je opět obdobně jako u Blatného zvýrazňováno i formálně užíváním makarónismů.

PRÓZA

Proměny české prózy šedesátých let charakterizuje zánik jediné závazné normy, narůstající tolerance k individuálním cestám a řešením a z toho plynoucí rozšiřování škály poetik. Tato stylová a žánrová diferenciacie tvorby byla doprovázena edičním návratem autorů, kteří po roce 1948 nesměli publikovat, ale také nástupem nové generace autorů, k nimž v té chvíli byli počítáni i ti, kteří díky proměně společenské atmosféry opožděně debutovali texty vzniklými v předchozím desetiletí. Obnovovány byly rovněž rekreativní funkce literatury (rehabilitace populární literatury, hravost fantazijní, apokryfní, experimentální a modelové literatury).

Přes toto směřování k diferenciaci lze sledovat několik zásadních pohybů, které prozaickou produkci tohoto období spojovaly. Vedle generační obměny to byl zejména proces postupného rozpadu sjednocujícího společenského ideálu, přechod od budovatelského nadšení k deziluzi a skepsi v pohledu na možnosti radikální společenské a mravní přeměny, rehabilitace jedince a jeho niterného světa, odvržení přímočaré společenské služebnosti a návrat ke koncepci literatury jako autonomního univerza vytvářeného svébytnými uměleckými prostředky. Významnou roli přitom sehrála snaha vymknout se predestinovanému řádu „velkých dějin“ a orientovat se na soukromý „život kolem nás“, na nejvšednější realie a příběhy, odkrývající skutečnou podobu lidského bytí. Ať se již autoři obraceli k tématům z historie, inspirovali se prožitkem války a okupace nebo reflektovali problematiku, kterou zrodil pokus o socialistickou přeměnu společnosti, lidské jednání přestávali nahlížet z hlediska třídních kategorií a znovuobjevovali individuální etiku a osobně motivovanou hierarchii hodnot. Optimistickou představu člověka jako vědomého představitele historického pokroku nahradila skeptická koncepce jedince tragicky sevřeného a drceného okolnostmi, jež postupně v průběhu desetiletí nabývaly na nesrozumitelnosti a absurditě a které naznačily i existenciální dimenzi bytí. Důraz se přesouval na etické konflikty postav a jejich rozpaky nad praktickým fungováním nastoleného společenského režimu, ale také na problematiku citového života. Typizované postavy byly nahrazeny individualizovanějšími a psychologicky profilovanými postavami s jejich denními citovými, rodinnými či pracovními problémy. Tyto procesy se promítly rovněž do proměn žánrové struktury, kde v první fázi nabyly podoby odklonu od velké románové epiky směrem k drobnějším prozaickým žánrům a k útvarům stojícím na pomezí publicistických žánrů. Od druhé třetiny desetiletí lze pozorovat i snahu o

velký společenský román, od něhož se však nově očekávalo, že syntetizuje rozpaky a pochybnosti o nastoupené cestě.

Jestliže v první polovině desetiletí ještě převládala snaha o očištění jednotného společenského ideálu a obnovení ryzosti, v druhé polovině pochybnosti o jeho pravosti a oprávněnosti značně zesílily. Mírou historicko-sociálních procesů se i zde stal jedinec a jeho vnitřní svět. Od pojetí světa jako bezproblémově poznatelné danosti se tak česká próza propracovávala nejen k politicky odvážnějším a myšlenkově složitějším výpovědím o aktuální přítomnosti i minulosti, ale i k posilování autonomního rázu fiktivního světa literatury, k významově znejasněným postavám, pluralitě pohledů personalizovaných vyprávěcích situacích, k postižení všednodenní odcizenosti lidských činností a životního stereotypu, doprovázeného významovou a motivickou vícevrstevností, a ke konfrontaci skutečného světa s uměle vytvořeným světem řeči a textu.

Pro exilovou literaturu bylo v šedesátých letech charakteristické podstatné zvýšení ediční aktivity, na němž měli podíl nejen renomovaní autoři, ale i spisovatelé do té doby známí jen z časopiseckých příspěvků. Výrazný podíl na exilové knižní produkci si zachovala literární, filozofická a společensko-politická esejistika. Rozsah domácí nevydané (ineditní) tvorby se v šedesátých letech v důsledku vydavatelské liberalizace zmenšil, přesto i v tomto období zůstalo nevydáno množství textů z padesátých let, zejména z okruhu druhé surrealistické generace a z okruhu tvorby inspirované podněty Skupiny 42.

PROMĚNY REFLEXE VÁLEČNÉ ZKUŠENOSTI

V procesu vymaňování se prózy z tlaku monolitní budovatelské koncepce umění a s ní spjatých literárních norem sehrála v první fázi důležitou roli próza s tématem války. Navzdory velké frekvenci této tematiky v literatuře předchozího desetiletí byla na konci let padesátých problematika okupace, koncentračních táborů a nově především židovského osudu a holocaustu opět pocíťována jako velmi aktuální. Bylo to dáno tím, že pro autory i čtenáře byla válka a okupace stále ještě součástí nedávné osobní zkušenosti, zároveň však již byla realitou natolik vzdálenou, že při jejím zobrazování bezprostřední potřeba přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a slavit hrdinství odboje ustupovala literárnímu modelování obecně lidských situací. Jako neinspirativní se také postupně začal jevit patos, se kterým byla válečná tematika po roce 1948 využívána k ideologickému zúčtování s minulostí („zrádnou buržoazií“), respektive k potvrzení významu komunistické strany a

Sovětského svazu jako jediných pozitivních aktérů domácího odboje a mezinárodního boje proti fašismu.

Místo ilustrace ideologických schémat začal prozaiky zajímat individuální prožitek, úděl jednotlivce, který se dostal do soukolí necitelné mašinerie. Téma války tak provokovalo ke stále novému tázání po příčinách a projevech zásadní krize lidství a vnášelo do literatury i otázky existenciální. Důležitým problémem se stala osobní odpovědnost člověka a jeho možnost ubránit se zvůli neomezené moci a zachovat si své vlastní já. Jednotliví autoři se pokoušeli motivicky, emocionálně i intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako osudové zkušenosti, tragické předurčenosti i dědictví, jež se „zadřelo“ do života i duší jedinců. Vpád této tematiky do české literatury ke konci padesátých let, obvykle (nepřesně) označovaný jako „druhá vlna válečné literatury“, tak předznamenával pohyby, které v desetiletí následujícím zasáhly i prózu se současnými náměty.

Škvoreckého Zbabělci

Rozhodujícím „testem“, nakolik 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 *Zbabělci*, který v roce svého publikování (1958) zapůsobil jako zcela mimořádný fenomén, jako náhlé a nečekané narušení tradiční heroizace květnové revoluce z roku 1945 jako vyvrcholení národního a sociálního odboje. První verze románu ovšem vznikla již v druhé polovině čtyřicátých let: autor ji napsal v letech 1948–49, zčásti též jako polemiku s tím pojetím literatury, které tehdy reprezentovala Drdova Němá barikáda. Když byl po letech, kdy nebyla šance na jeho publikaci, román „vytažen ze šuplíku“ a stal se literární událostí, znamenalo to svým způsobem návrat k jiným možnostem literárního vývoje, které na čas zablokoval únorový převrat.

Román vyprávěný v první osobě mladým Dannym Smiřickým – postavou, jež i nadále zůstala autorovým stálým literárním alter ego – zachycuje z pohledu příslušníka „válečné a jazzové generace“ konec druhé světové války, respektive květnový revoluční týden v autorově rodném Náchodě (nazývaném zde Kostelec). Dobové čtenáře a recenzenty překvapil ironicky demaskující pohled a výsměch, s nímž autor zaútočil na patetické, na odiv stavěné vlastenectví a konfrontoval je s reálnou zbabělostí a prospěchářstvím měšťáků. Květnové povstání na malém městě se Škvoreckému jevilo jako parodie sebe sama. Proti diktátu ideologických modelů, společenských rituálů a kultů 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. Škvoreckého střízlivá věcnost se tu přitom doplňovala s jeho smyslem pro groteskní a humorné stránky prožívané historie a se schopností za iluzemi a frázemi vnímat skutečné pohnutky lidského jednání. Nekonvenčně a provokativně zapůsobilo také Škvoreckého vyprávění v první osobě a zcivilňující využití hovorového jazyka a studentského slangu, které vybočovalo z českého kontextu a odkazovalo k autorově obeznamenosti s angloamerickou literaturou a k přímé inspiraci Hemingwayem.

Jakkoli jsou Zbabělci generační zpovědí, autorovu groteskně výsměšnému pohledu se nevyhnula ani kresba samotného vypravěče a prostředí zlaté mládeže, v němž se pohybuje. Přesto však velká část dobové kritiky nebyla na tehdy nezvyklou formu subjektivizovaného vyprávění, která měla blízko až k záznamu proudu vědomí, připravena a postrádala výslovný odsudek postojů mladých hrdinů a vytyčení pozitivní společenské alternativy ke světu měšťáků. Ve Škvoreckého románu tak recenzenti nalézali urážku Rusů, Rudé armády a květnového povstání. Naopak obhájci Zbabělců (zejména Josef Vohryzek) poukazovali na nutnost odlišit postoje vypravěče od postojů autora.

Vydání Zbabělců vyvolalo v oficiálních kruzích příkře negativní ohlas, po kterém byla část nákladu stažena z prodeje a autor musel opustit místo zástupce šéfredaktora časopisu Světová literatura. V kontextu tehdejších politických snah o znovuužití dozoru nad literaturou a uměním byl problém „Zbabělci“ řešen až na nejvyšší úrovni: v lednu 1959 se románem zabývaly dvě schůze předsednictva Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů a zasedání politbyra ÚV KSČ. Na pokyn ÚV KSČ bylo dílo na celostátní konferenci Svazu československých spisovatelů v březnu 1959 jako exemplum odsouzeno. Osudy románu tak v podstatě naznačily meze, kam se v danou chvíli mohlo ubírat zpochybňování norem a problematizování ideologických konstant, jimiž mělo být utvářeno historické povědomí a sebevědomí české poválečné společnosti. Znovu pak Zbabělci mohli vyjít až za poněkud změněné situace v roce 1964 (v zčásti přepracované, autorem však akceptované podobě). Události spjaté s vydáním Zbabělců Škvorecký zachytil v knize esejí Samožerbuch (Toronto 1977, se Zdenou Salivarovou).

Jiří Weil, Arnošt Lustig a znovuoživení židovského tématu

Součástí znovuoživení literárního zájmu o válku a okupaci na konci padesátých let byla aktualizace tématu, které se zejména v následujícím desetiletí stalo velmi frekventovaným: problematiky Židů, židovského osudu a holocaustu. V dobových souvislostech byla přitom akcentována zejména obecně lidská složka tohoto tématu, tedy motivy degradace lidství

nepřátelskou totalitní mocí (a z ní plynoucích pocitů strachu, ohrožení a vydědění) a naopak 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*, jenž byl v roce svého prvního vydání (1949) velmi negativně přijat Ivanem Skálou a dalšími kritiky, kteří bojovali za socialistickou literaturu a považovali jej proto za exemplární příklad „zbabělého poraženectví a kapitulantství“. Sám JIŘÍ WEIL, který po tomto odsudku nemohl osm let publikovat, se k židovskému tématu vrátil historickým románem *Harfeník* (1958) a zejména knihou *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958), kterou kritika zaznamenala jako pietní vzpomínku na holocaust. Próza psaná člověkem, jemuž se poštěstilo uniknout transportu a tím osudu židovského společenství, transponuje téma likvidace Židů do roviny tragédie o neodvratnosti osudu. Je důmyslně komponovaným textem, pracujícím s kombinací různých výpovědních rovin a jim odpovídajících stylových poloh, od strohé mluvy faktů ze seřadišť, dokumentárního výčtu transportů a počtu mrtvých až po biblickou intonaci navozovanou citáty ze Starého Zákona.

Osobitou kompoziční výstavbou, kombinující fabulaci a specifické vypravěčské gesto s historickými fakty a dokumenty, se vyznačuje také Weilovo poslední dokončené (a posmrtně vydané) dílo. Román *Na střeše je Mendelssohn* (1960) je složen z několika paralelně rozvíjených dějových pásem, jež jako sémantický princip propojuje střídání obrazu ustrnulého člověka a sochy „v pohybu“; motiv sochy tu přitom má funkci v podstatě synekdochickou: předjímá úděl celého židovského společenství. První z dějových pásem prózy tvoří téměř reportážně podaný sled epizod prezentujících pražské působení jednoho z hlavních tvůrců protizidovských zákonů Reinharda Heydricha a atentát na něj. Heydrichův příkaz odstranit ze střechy Rudolfiny sochu Žida Mendelssohna pak vtahuje do sítě příběhu další děje: válečné osudy dvojice dělníků, kteří příkaz provedli, a řadu dílčích příběhů spojených bizarností postavení, v němž se Židé za okupace ocitli. Konstrukce díla vzbudila rozpaky; kritika postrádala scelující epický princip, nebo naopak důsledné uplatnění principu románu reportážního. Neobvyklou kompozicí románu však autor-vypravěč zdůraznil svou roli pouhého prostředkovatele výseku okupační reality, která odkrývá absurdní logiku nacistické moci a generuje tragické, ale i tragikomické situace a příběhy.

Významným impulzem k rozšíření zájmu o židovské téma se staly knihy ARNOŠTA LUSTIGA *Noc a naděje a Démanty noci*, vydané krátce za sebou v průběhu roku 1958. Oba povídkové soubory exponovaly židovské téma v obrazech života v ghettu, ve svérázném světě s vlastními zákony a vlastní morálkou. Zdrojem Lustigova autorského gesta byla snaha o maximální autenticitu vyjádřeného prožitku, která v kontextu české literatury znamenala

radikální popření dosud závazné historizující a objektivizující perspektivy. Jeho prózy zpravidla vyrůstají z věcného záznamu nepřikrášlené každodennosti ghetta a variují motivy vyčleněnosti, ohrožení, úzkosti, strachu. Velké míry deheroizace tématu přitom Lustig dosáhl již volbou protagonistů jednotlivých povídek – ke svému boji nedostatečně vybavených postav z okrajových věkových skupin (dospívajících dětí, případně starců), ale i tragickým zakončením většiny příběhů. Vnější charakteristiky postav i obraz vnějšího světa jako historického časoprostoru jsou přitom stlačeny na minimální mez. Postavy, uvězněním zbavené dosavadních sociálních i mravních jistot, si svůj přítomný svět teprve vytvářejí. Hraniční stavy bídy, hladu, bezpráví a neustálá blízkost smrti je vedou činům, jejichž prostřednictvím hledají mravní řád nutný k zachování lidství, k naději, lásce a soudržnosti; jejich osud však většinou končí v pasti předurčeného.

Posun vypravěčské perspektivy do světa vnitřního prožitku a maximální zhuštění výrazu plného nápovědí a zámlk otevírají čtenářům druhý, skrytý významový plán. Vyzázení individua z času objektivní „dějinné nutnosti“ je podtrženo i charakteristickým „rozpínáním okamžiků“ rozhodujících činů, autonomizací času naléhavého prožitku na čase vnějšího světa.

Lustigovy první soubory povídek – z nichž *Démanty noci* jsou kompozičně scelenější a prozrazují větší pevnost hledaného lyrickoepického výrazu – předznamenal autorovu další 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 nahlédnout židovské téma z jiného úhlu. V knize *Ulice ztracených bratří* (1959) se soustředil na bizarní evokaci atmosféry prvních poválečných let a na příběhy mladých lidí, jež prožitek války natrvalo vyšinul z normálu. Většinou dosti složitě komponované krátké prózy v náznamech obnažují nezakotvenost protagonistů, ztracených existencí, které přišly o kontakt s nejbližšími a často i o schopnost žít a z přítomného světa unikají do dobrodružství a fantazie. Ústřední, nejrozsáhlejší prózu souboru *Můj známý Vili Feld* (po přepracování vydanou samostatně roku 1961) autor pojal jako prolínání dvou časových a dějových pásem: válečné minulosti a poválečné přítomnosti. Vyprávění v četných retrospektivách zpřítomňuje osudy titulního hrdiny, paradoxně zdolávajícího všechna úskalí okupace a života v ghettu snáze než vlastní neschopnost zakotvit v poválečném světě. V pozadí Lustigovy prózy se rýsuje idea konfrontace dvojího postoje k životu, v závěrečném finále pak motiv vykořeněnosti, jenž se stal ústředním tématem následující prózy.

Novela *Dita Saxová* (1962) je dějově rovněž situována do doby poválečné, do vnějškově poklidného prostředí pražského domova osiřelých židovských dívek, jejich prvního útočiště a přestupné stanice. Základní ideou autora a intencí díla je tlumočit složitost života těch, „kteří se vrátili z války příliš

mladí, než aby mohli být ponecháni jen sami sobě, a příliš vyspělí, než aby někomu dovolili, aby se o ně staral“. Válka je tu pojata jako hrůzné dědictví, jež po „zákonu rasy“ a nacistické zvůle vzala mladým Židům dětství, rodiče i zázemí, do něhož by se mohli vrátit, a vrhla je do nové izolace, z níž hledají únik. Z tříšestě každodenních zážitků a drobných epizod modeloval Lustig portréty dívek a chlapců, především titulní hrdinky: její příběh tvoří kompoziční osu románu, jeho peripetie pak prostor a příležitost nahlédnout do jejího vnitřního světa, kde hledá zakotvení v efemérních vztazích a naplnění v neméně efemérních snech o krásném životě, jak si jej představovala v zajetí ghetta. Těžiště románu vytváří lehce načrtnutá síť psychologických sond, které ve zpětném pohledu jako by teprve dávaly smysl tragickému vyústění příběhu protagonistky – smrti jako logickému následku „nejtěžšího válečného zranění“, tj. ponížení, jež ji zlomilo a jemuž nakonec podlehla.

Tradičnější podoby svědectví o okupaci a holocaustu

Tvorba Josefa Škvoreckého a Arnošta Lustiga znamenala na sklonku padesátých let výrazné obrozující gesto, které zřetelně proměňovalo obrysy české literatury. Oživení zájmu o okupační náměty v tomto období nicméně přineslo i literární produkci, která se s dosavadní literární tradicí nedostávala do takového kontrastu a rozmanitými způsoby rozvíjela postupy předchozího desetiletí. Jakkoli je například příznačné, že v této době z beletrie začala ustupovat tradiční odbojářská tematika (přesunovala se do literatury faktografické), někteří autoři, zejména moravští, se jí drželi až do hloubi let šedesátých. Patří k nim JIŘÍ KŘENEK s románem *Chlapi* (1963), založeném na dokumentárním materiálu o partyzánském hnutí na Valašsku, OLDŘICH ŠULEŘ s obsáhlou románovou kronikou *Na srnčích nohách* (1966) nebo JIŘÍ JOBÁNEK s prózou *Havárie* (1964), v níž se odbojářské téma propojuje s tradičním příběhem-schématem milostného trojúhelníku a motivem zrady.

Někteří autoři zřetelně usilovali o nový přístup k tématu, jejich snaha o postžení vnitřního světa člověka a o individualizaci vypravěčských postupů se však srážela s konvenčními, ideologizujícími východisky. Analýzu individuální viny a hledání vykoupení učinil PAVEL NAUMAN ústředním motivem souboru tří válečných novel *Litice* (1959). Civilním výrazem, monologicky introspektivním charakterem a laboratorním pojetím vyprávění koncentrujícího se na problematiku viny navazuje kniha na existenciální linii české prózy. Ideové pozadí řešení ústředního problému ovšem do textu vnáší takové tradiční rekvizity, jako boj na barikádách či dominanci neproblematického dělnického, případně národního kolektivu, který tu je

reprezentantem „soudu života“, před nímž vždy chybující jedinec stojí bez možnosti odpuštění. O nepřímé sdělovací postupy paraboly se opírá novela KARLA PTÁČNÍKA *Strach* (1961), která v postavách sovětského a německého vojáka konfrontuje dva rozdílné mravní světy, spoléhá se ovšem na předem dané, ideologicky motivované rozhraničení dobra a zla.

Zájem o okupační tematiku byl doprovázen i vydáváním děl, v nichž šlo o návrat až k tématům a postupům bezprostředně poválečným. Dobová konjunktura tématu války stála v pozadí nového společného vydání dvou částí rozsáhlého cyklu FRANTIŠKA KUBKY s titulem *Mnichov a sto dvacet dní* (1961) a zvláště románu VLADIMÍRA PAZOURKA *Demarkační čára* (1960). K okupaci se vrátil také BEDŘICH GOLOMBEK v povídkovém souboru *Perleťová květina* (1959), který shrnuje několik drobných příběhů z všednodenního života, nebo KAREL MEJSTRÍK ve výjevech z vesnického prostředí *Smrt a les* (1959), laděných do baladické tóniny. A. C. NOR druhý díl volné trilogie *Zmučená zem* (1964) budoval v základní struktuře jako román historický, s důrazem na dramatické zápletky, BOHUMÍR POLÁCH v *Městu v temnotách* (1960) oživil některé motivy reportážní povídky z knížky *Návrat z jedné války* (1947), které začlenil do melodramaticky intonovaného obrazu života okupačního Brna, zvláště života jeho německé a kolaborantské „arizační“ společenské složky. S využitím ozvláštňující perspektivy se vrátila k tématu květnového povstání JARMILA SVATÁ, a to v próze *Pět dnů* (1959), v nichž události „velkých dějin“ podala jako ozvuk, který proniká do sklepního krytu a domovního bytu, a překryla jej prožitkem dítěte, jež vše „filtruje“ svou fantazií. Autorčin pokus o experiment však sklouzl až do sentimentální polohy.

Ke starší generaci autorů, která na počátku šedesátých let prezentovala především židovské téma, náleží také JOSEF BOR a FRANTIŠEK KAFKA. Oba se vraceli k okupační minulosti a životu v ghettu jako k osobnímu prožitku a svědectví. Josef Bor formou románové kroniky, jejíž osu utváří obraz jedné židovské rodiny, rozvíjí všední i bizarní osudy Židů od okamžiku transportu přes uvěznění v terezínském ghettu až po smrt (*Opuštěná panenka*, 1961). V Kafkových *Krutých létech* (1963) naopak dominuje osobitá, figurální kresba obyvatel lodžského ghetta a bizarní tvářnost života s jeho tradicí posvěcenou hierarchií, do níž jen obtížně vrůstají první transporty českých Židů. Obě díla, oscilující mezi mozaikovitostí a snahou stmelit tvar osobně zaujatou vypravěčskou perspektivou a beletristickými postupy, více než literárně novým uchopením tématu upoutávají působivou autenticitou původního prožitku. Zvláštní místo zaujímá v tomto kontextu Borova drobná próza *Terezínské Rekviem* (1963), budovaná jako záznam příprav židovských umělců na provedení Verdiho Rekviem, neustále narušovaných neúprosnou logikou života v ghettu. Je to hold umění, vrcholící v působivé scéně premiérového provedení (před terezínským gestapem), v níž pokorné, ztišené

Verdiho finále přechází do drsného akordu vzdoru proti osudu společnosti předurčeného k smrti.

Válka očima válečné mládeže

Nejvyšších hodnotových poloh literatura s tématem války dosahovala v těch dílech, kde vyjadřovala osobní zkušenost, a zejména tam, kde vyrůstala z osobního prožitku příslušníků mladé generace, kterou tato zkušenost zasáhla v nejcitlivějším věku. Nepřekvapí proto, že v celé řadě dalších děl s okupační tematikou je dominantní generační podtext. Lze dokonce mluvit o konjunkturu děl o „okupačním mládí“ z pera autorů, kteří okupaci a válku prožili jako mladiství či v prvních letech dospělosti – ať již v podmínkách ghatt a koncentračních táborů, nebo častěji v dusné okupační atmosféře.

Na počátku této vlny stojí – vedle Škvoreckého Zbabělců a Lustigových souborů povídek – novela JANA OTČENÁŠKA *Romeo, Julie a tma*, vydaná taktéž v roce 1958. Otčenášková novela rovněž vyjadřovala dobovou fascinaci krutým židovským osudem, nicméně jej nahlížela z pohledu majoritní české společnosti. Tradiční milostný syžet transformovala do emotivně působícího příběhu lásky dospívajícího českého mladíka a židovské dívky skrývající se v Praze během heydrichiády. Otčenáškův přístup k problematice dospívání, odpovědnosti a hledání smyslu života po tragické zkušenosti nese některé znaky starší poetiky: postavy jsou rozvrženy podle třídního schématu a autor usiluje exponovat situace a myšlenky tak, aby spíše než individuální prožívání skutečnosti vyjadřovaly obecnější ideje. Souběžně se mu ale podařilo jednotlivé figury nahlížet z jemnější a odstíněnější perspektivy a dát jejich kresbě psychologický rozměr. Tragické vyústění sugestivní a čtenářsky velmi úspěšné prózy přineslo také nový motiv v reflexi okupační reality: pocit bezmoci, rodící se ve vědomí Čecha, který prožívá konfrontaci své osobní situace s tragickým předurčením své židovské milé, a tedy i vlastní možnost alespoň relativní volby mezi tím, zda zemřít nebo přežít.

Většina generačních pohledů na válku měla ovšem spíše literárněhistorickou hodnotu, byla signifikantní pro dobovou snahu nazírat válečnou minulost zdola, bez patosu, heroizace a ideových klišé, z pohledu mladých, prizmatem jejich zážitků a problémů citových a etických.

K šrámkovské tradici se například hlásí novela ALEXEJE PLUDKA *Dvě okna do dvora* (1959), příběh rozumového, citového a smyslového dozrávání chudého chlapce, komponovaný jako komorní skladba o čtyřech kapitolkách, rozvíjejících motivy stesku, vzdoru, hrdosti a touhy. Dominance milostného motivu je příznačná pro lyricky laděný debut JIŘÍHO JOBÁNKA *Lodička* (1959) o dospívání

mladých hrdinů v prostředí protektorátního Brna. KAREL HOUBA v prozaickém souboru *Po noci jitro* (1959) sice staví mladé hrdiny do vyhrocených situací, například do prostředí totálního nasazení, jsou to však více situace, jež navozují příležitost k úvahám na téma cti a necti, lidskosti a podobně než dramatické prožitky formující charakter protagonistů. Inklinace k takto pojaté charakterologické kresbě je vlastní i následující knize *Skrze skutky jejich* (1962), která se sice vymyká z linie prózy generační, nicméně je příznačná pro autorův způsob ideové profilace protagonistů – vězňů na útěku – zpětnými návraty k minulosti, k jejich životním příběhům před zatčením.

Zřetelným rysem řady těchto próz byla také tendence ke komornějšímu ladění a zužování dramatičnosti dění na otázky, jež mají stav a smýšlení generace dokumentovat v jejich obecné a spíše citové rovině. To lze pojímat jako reakci na příkré oficiální zatracení Škvoreckého Zbabělců, které na přelomu padesátých a šedesátých let vymezilo generačním výpovědím a kritickým bilancím okupační minulosti úzké, ideově limitované pole. Současně to však bylo i výrazem dobové nechuti mladé generace k jakékoli hrdinské stylizaci. Příznačně tuto situaci vystihl ohlas novely MILENY HONZÍKOVÉ *A když byl čas* (1960). Její fadějevovsky laděný příběh o skupině mladých odbojářů-gymnazistů s autentickým základem vyvolal tázání kritiků po smyslu a možnostech tragicko-heroického ztvárnění okupační tematiky, především otázku, zda v tomto případě nejde jen o ideologicky motivovanou konfrontaci hrdinství generace válečné s „živořením“ generace současné a její zahloubaností do soukromých, intimních problémů.

V daném kontextu zaujímá osobitě místo próza EDUARDA PETIŠKY *Než uzrají muži* (1960), která je vybudována z volně spjatých dějových epizod-kapitol, uvedených vždy verši navozujícími určitý základní motiv. Jednotlivé epizody jsou působivými sondami do světa dětí, které prožívají – na pozadí světa dospělých a v konfrontaci s nimi – dobu bezprostředně předválečnou až po dospívání v závěru okupace.

Ne vždy musela mít generační výpověď o válce charakter přímého vyjádření osobního zážitku, v některých případech autoři volili pro vyjádření svých pocitů metaforičtější postupy. Na úzkém tematickém výseku válečného i bezprostředně poválečného života rozvíjel a obměňoval LUDVÍK AŠKENAZY motivy destruktivního působení války v drobných povídkách souboru *Psí život* (1959) a v prozaických miniaturách sbírky *Vajíčko* (1963). Autor volí perspektivu ozvláštňujícího podání událostí a situací s důrazem na paradox, jemnou ironii či fantazii spojenou s dětským vnímáním světa. Zatímco v prvním souboru transponuje tyto motivy do emotivně laděných příběhů zvířat, bezbranných obětí války, jež jsou vtahovány do sféry nacistického zla, nebo podléhají, podobně jako lidé, následkům stresů z válečných bojišť, v souboru *Vajíčko* podkresluje obrazy válečných hrůz (například lidickou tragédií zprostředkuje lyricky laděným příběhem-hrou nic nechápajícího dítěte). Centrem Aškenazyho miniatur se stává většinou jediná situace a příběh, který končí vzápětí poté, co začal: „kariéra“ vězně-kuchaře

končí – aniž by ukojil hlad jedinou rozinkou – pádem do koše potravin s kopou vajec a smrtí; milostný příběh židovského Romea a dcerky velkouzenáře vyladuje autor do laskavě humorné prozaické pointy. Aškenazyho protiválečné prózy představují přesvědčivé zvládnutí prozaické miniatury, mísící laskavý humor s ironií až sarkasmem, poetickou obraznost se smyslem pro syrovou až drastickou realitu. (Prostřednictvím podobenství protínajícího lidské osudy s osudem zvířat se tématu války zmocnil také PAVEL NAUMAN v povídkovém triptychu *Menší zvířata* z roku 1960.)

Bilanční próza *Zed'* JAROSLAVA PUTÍKA (1962) bylo částí kritiky přisouzeno místo na rozhraní prózy publicistické a umělecké. Je to próza výrazně intelektuální, která se rozchází zcela s tradičními syžetovými a fabulačními postupy. Vyprávění je tu druhem samomluvy (přesněji dialogu s pomyslnou postavou), která vyjadřuje schizofrenní stav bývalého vězně koncentračního tábora zápasícího se smrtí, a současně projevem jeho podvědomí. Z mnohovrstevných myšlenkových a psychologických pochodů, z útržkovitých evokací života v koncentračním táboře, vzpomínek na přátele i reflexí fyzických stavů vyrůstá výpověď o mezní situaci člověka, o jeho pochybnostech a nejistotách mířících – podle vlastních autorových slov – k otázce, zda láska, přátelství a obětavost se ještě mohou uplatnit v plynových komorách nebo v krátech po výbuších.

Novelistický debut HANY BĚLOHRADSKÉ *Bez krásy, bez límce* (1962) obměňuje téma židovského údelu. Příběh starého židovského lékaře, který čeká na předvolání k transportu, netvoří hlavní kompoziční osu díla a osud, jenž ho čeká, není dominantním motivem rozpínajícím dějovou linii do tragických rozměrů. Zasazen do prostředí jednoho domu a vtažen do jeho dění motivem pomoci, již hrdina poskytne jako lékař jedné z rodin ukrývající odbojáře, se stává centrem, vůči němuž se vyhraňují a vybarvují charaktery obyvatel domu. Jsou to sondy, které v krátkých záběrech (střídá se v nich perspektiva autorského vypravěče s vnitřní perspektivou postav) míří – bez hlubších psychologických analýz – k otázce, čeho je vlastně obyčejný člověk vystavený strachu a nebezpečí schopen. Ze stejné tematické oblasti vyrůstá povídkový soubor JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Sedmiramenný svícen* (1964), z hlediska významové výstavby složitě instrumentovaný. Na rozdíl od prózy Hany Bělohradské je napůl vyprávěním vzpomínkovým, napůl těžší z již hojně využitých motivů i námětů. Dominantním pásmem je tu sled příběhů, především tragických osudů Židů, podaných z účastnické a pozorovatelské perspektivy vypravěče Dannyho. Vyprávění se pohybuje v rozmezí mírně cynické reference (o okupační zbabělosti) a emociálně laděných a etickým patosem prostoupených obrazů tragédie Židů a lidí kolem nich. Dannyho part, jehož dikce připomíná vypravěčské ladění románu *Zbabělci*, uvozují a prostupují vzpomínkové promluvy židovské dívky (od transportu až po hořké zkušenosti a zklamání z okolností návratu domů): tyto promluvy navazují

v různých kombinacích – kontrastně nebo souhlasně – na příběhy vypravěče Dannyho, který zase naopak občas přejímá její part nebo ji činí objektem svého vyprávění.

Jestliže většina generačních okupačních retrospektiv inklinovala spíše k drobnějším žánrům, próza JANA OTČENÁŠKA *Kulhavý Orfeus*, jejíž vydání v roce 1964 tuto linii mnohotvárných a protichůdných výpovědí víceméně uzavřelo, má tvar výpravného, syntetizujícího společenského „románu postav“. Autor v něm na historickou scénu předposledního a posledního roku okupace uvádí své vrstevníky a v řadě dějových pásem rozvíjí jejich dramatické životní, milostné a názorové osudy. Konfrontace proměňujících se názorů příslušníků jednotlivých společenských vrstev a tříd, jejich bloudění a hledání má přitom umělecky zprostředkovat konflikt osobního a nadosobního zájmu, problém angažovanosti a nezaujatosti; v tomto smyslu je *Kulhavý Orfeus* románovou polemikou především s individualismem a existencialismem. Jestliže významnou součástí kompozice díla jsou retrospektivy nazírající příběhy z vnitřní perspektivy postav (které Otčenášek v souladu s obecným dobovým povědomím neheroizuje a v epizodách popisujících konspirační aktivity i mírně ironizuje), současně se tu autorský vypravěč nevzdává dirigentského stanoviska, z nějž rozvrhuje významový plán díla a jeho myšlenkové vyznění. Podle apriorních ideových předpokladů konstruuje charakteristiky jednotlivých postav a společenských skupin, přisuzuje jim zástupnou funkci prostředníků v nadosobním sváru idejí. (Vedlejším produktem Otčenáškovy textu bylo zřetelné vytříbení stanovisek dobové literární kritiky, když se nad textem vášnivě střetli ortodoxní marxisté se zastánci svobodnějších interpretačních modelů.)

Proklamativní rovnítko dříve kladené mezi komunisty a opravdovost prožívání a nezlomnost charakterů zčásti problematizuje generační román *Vzadu sedím já* (1966). Jeho autor MILAN JARIŠ v něm zachytil vlastní zkušenost z předválečného komunistického hnutí a z odboje. Prostřednictvím obrazu skupinky přátel, která je za války ohrožena v důsledku dosti naivní konspirace, vykresluje rozdílné životní postoje a dospívání jednotlivých figur. Rozvleklost děje a nadměrná popisnost stojí v protikladu k dramatickým dějovým a dějinným posunům, jež se román snaží obsáhnout.

DALŠÍ ROZŠÍŘOVÁNÍ TEMATICKÉHO A STYLOVÉHO REJSTRÍKU

Proces stále zřetelnějšího vymaňování se z tlaku budovatelské koncepce umění probíhal na přelomu padesátých a šedesátých let také v rámci prózy obracející se k tematice současné. I tady byl součástí obecnějšího přechodu

české literatury od modelu založeného na jedině, závazné a velmi úzké normě, která diktovala volbu námětu, způsob jeho ideové interpretace i výběr literárních forem, k bohatě diferencované struktuře, v níž byla oceňována koexistence různých, třeba mnohdy velmi protikladných přístupů k literatuře a literárnímu dílu. Tento diferenciační pohyb zasáhl prózu souběžně ve všech jejích rovinách od tematické a tvarové až po žánrovou a byl vnímán jako výrazný posun vpřed. Na literární pohyby měl výrazně větší vliv než reálné nebo potenciální diferenciaci generační či skupinové.

V jeho rámci tak mohly vedle sebe vystupovat například tendence, které vycházely z pojetí literatury jako významného politického činitele, leč původní služebnou podřízenost literatury institucím a dogmatům transformovaly v zápas s nimi, jakož i tendence naprosto protikladné, směřující k autonomii literatury. To bylo umožněno také díky značné diferenciaci stylových prostředků, doprovázené většinou vědomějším využíváním významových potencií jazyka i formální struktury díla.

V zásadě přitom tento pohyb nabýval dvojí podoby. Mnozí prozaici k tvarově bohatším a mnohovýznamovějším dílům dospívali cestou bezprostředního navázání na přijatou tradici budovatelské literatury a jejím postupným přehodnocováním, které u nich zanedlouho přerostlo až v její naprosté popření. Jiní se pak obraceli přímo k tématům, postupům a žánrům, které byly v předchozím období ne-li přímo zakázány a tabuizovány, tak alespoň potlačeny. Více či méně zjevný zápas autorů a čtenářů s úzkou normou tak utvářel specifický paradox dobového literárního života: každá odlišnost od úzké normy, každé její znejistění či porušení se stávaly součástí estetického a společenského hodnocení díla, což znamenalo, že v určitých chvílích byly do centra literatury vtahovány i žánry, které by v plně rozvinutém literárním systému stály na okraji.

Próza budovatelské deziluze

K vnitřnímu přerodu té linie české prózy, která navazovala na projekt budovatelské kultury a brala na sebe povinnost zpracovat „velké“ sociální téma, stvořit hrdinu, který by mohl sloužit jako vzor pro úsilí o vybudování „nového, lepšího světa“, docházelo již od druhé poloviny padesátých let, na sklonku desetiletí však tento proces gradoval. Souviselo to s posunem ve vnímání úlohy jedince ve společnosti, a tedy i v literárním díle, a bylo součástí relativizace dosavadních představ o nadřazenosti kolektiva a znovuobjevování pozitivní úlohy pochyb a skepse. Žánr původně jednoznačně společensko-politický se tak proměňoval spíše na žánr společensko-psychologický, směřující k rehabilitaci vnitřního světa individua a jeho psychologického rozměru.

Autoři společensko-psychologické prózy sledovaného období se rekrutovali z řad prozaiků střední a mladší generace, narozené v období let 1921–33. Z jejich biografii vyplývá, že se zpravidla jednalo o příslušníky té její části, která se na konci čtyřicátých let nadšeně vrhla do budování „nového světa“, neziřdka na exponovaných místech redaktorů, novinářů a kulturních pracovníků, a která osobně a nejbezprostředněji zažívala vzestup a pád ideálů komunismu. Ve svých společenských prózách proto navazovali na budovatelskou poetiku poúnorového období a tematicky čerpali především ze tří charakteristických prostředí: továren, kolektivizovaného venkova a velkých staveb. Patos budování však v jejich prózách postupně ustupoval vědomí složitosti jevů a kresbě potíží, které život v nové společnosti přináší. Do centra příběhů se posunovaly postavy lidí, kteří se z různých důvodů dostali do konfliktu s okolím, přičemž autoři mířili od jednoduchého rozlišování mezi kladnými a zápornými charaktery ke snaze o postižení jejich složitého a rozporuplného myšlenkového vývoje v konfrontaci s kolektivem i společenským ideálem. Tento ideál byl zevrubně zkoumán a poměřován realitou všedního dne, současně však nadále zůstával nezpochybnitelnou jistotou, o jejíž opravdovost, pravost a ryzost se vedl spor a boj. Významným tématem se přitom stala reflexe počátku padesátých let, těch podob života v poúnorovém Československu, které po roce 1956 začaly být interpretovány a kritizovány jako projevy ideologického schematismu, dogmatismu, jako deformace, důsledek a průvodní negativní jev tzv. „kultu osobnosti“ (J. V. Stalina) a které krutě zasáhly do mnoha lidských osudů.

Na budovatelskou poetiku takto bezprostředně navázal román *Město na hranici* (1958). Jeho autor KAREL PTÁČNÍK jej situoval do malého pohraničního městečka, podobného tomu, o němž pojednávaly Řezáčovy romány *Nástup* a *Bitva*; pojal jej však jako přímou polemiku se zjednodušenými obrazy poválečného osídlování a nastolování komunistického režimu. Ptáčník, který vycházel z osobní zkušenosti funkcionáře v Bruntále, stavěl proti jednoduché tezi autentický prožitek syrové a rozporuplné reality, přerůstající mnohdy až v těžké rozčarování. Opěrný bod jeho výpovědi ovšem nadále utvářelo přesvědčení o správnosti nastoleného cíle a touha očistit rodící se společnost od chyb a vulgarizací. Literárně pak bylo Ptáčnickovým cílem vytvořit rozsáhlý epický tvar, který by kombinoval kronikářské postupy s psychologickými analýzami postav a s důrazem na výmluvný detail a bohatě vykreslené politické pozadí by zobrazil reálný život jednotlivců v historické době. Ve výsledku tak vznikl rozsáhlý román, který budovatelský model prózy s kolektivním hrdinou transformoval do prózy de facto bez hrdiny, jejíž umělecké vyznění ohrožovala tendence k rozpadu celku na chaotický sled drobných politických, životních a erotických příhod. (Ještě patrnější to bylo ve dvou návazných románech, které *Město na hranici* doplnily na trilogii a v nichž se snaha o

psychologickou drobnokresbu proměnila ve figurkářství: *Noc odchází ráno*, 1963; *Šestapadesátý*, 1967.)

Ke střetu budovatelské poetiky (a s ní souvisejících ideových stereotypů) s provokativními, politicky odvážnými, a tedy i dobově velmi atraktivními tématy nejčastěji docházelo na půdorysu kratších próz, od nichž se očekávalo, že přinesou jiný úhel pohledu. Tento střet určil též novelu LENKY HAŠKOVÉ *Obžalovaný* (1960) s ústřední postavou ředitele, který se musí zodpovídat za chyby při stavbě přehrady. Třebaže optimistické vyznění novely, v jejímž závěru ředitel uznává svou vinu a stává se tak opět „platným členem společnosti“, ještě odkazuje k mravokárné próze padesátých let, tehdejší čtenáře tato kniha zaujala zejména důrazem na problematiku morálního profilu a mravní odpovědnosti vysokého funkcionáře. Nemalý ohlas na počátku šedesátých let měla také próza IVANA KUBÍČKA *Lucinka* (1961): čtenáře toužící po kritickém pohledu na přítomnost a nedávnou minulost přesvědčila popsáním chyb a omylů dělnického ředitele, který na počátku padesátých let řídil jeden z ostravských dolů.

Literární kritika šedesátých let se poměrně vzácně shodla na tom, že pro českou společenskou prózu byla novým počátkem „cesty k dospělosti“ novela JANA PROCHÁZKY *Zelené obzory* (1960). Jejím hrdinou je mladý vedoucí pohraniční zemědělské farmy, který se dostane do konfliktu s ředitelem kamenolomu o pastvinu. Konflikt obou mužů se příznačně neodehrává pouze v rovině společensko-politické, ale je autorem posunut i do roviny morální. Ačkoliv zápletková vyrůstá především ze sporu o oprávněnost veřejného zájmu, zaostření na drobnokresbu psychické motivace hlavního hrdiny a zdůraznění jeho schopnosti kritické reflexe okolního prostředí posouvá Procházkovu novelu dále od budovatelské prózy. Střet protikladů ovšem příznačně skončí „dialektickým“ kompromisem, kdy sokové vzájemně pochopí oprávněnost svých postojů a který zahladí ostré kontury naléhavých a znejišťujících otázek. Knize prospěla autorova zkušenost filmového scenáristy: důraz na dialog a metoda filmových střihů – krátké věty, odstavce a úseky dějů – udržují dramatické napětí textu. Smířlivé vyústění měl i následující Procházkův novelistický diptych *Závěj* (1961) a román z prostředí pohraničnicků *Přestřelka* (1964), přinášející v náznacích kritickou reflexi iluzí z mládí, spojených velmi těsně s prožíváním a uskutečňováním představ o komunismu.

Jestliže samotný společenský cíl byl pro prózu počátku šedesátých let stále ještě nedotknutelný, tématem jednotlivých děl se stávala každodenní praxe fungování režimu i způsob, jak se s ní vyrovnat. Hrdiny jednotlivých próz se tak s oblibou stávali jednotlivci, kteří jsou pod nápořem všednosti nuceni revidovat svůj vztah k okolí a především vlastní roli při naplňování komunistických myšlenek. Do vínku zpravidla dostávají schopnost sebereflexe a nezřídka i demytizujícího vidění a také schopnost aktivního

jednání, které nemusí být zcela totožné s jednáním kolektiva, neboť to mnohdy netuší, co je v jeho zájmu. Projevují se tak u nich i prvky mesianismu, známé z budovatelských próz. To je typické například pro ústředního hrdinu románu IVANA KŘÍŽE *Velká Samota* (1960). Próza, tematicky vycházející z kolektivizace moravského venkova, je polemikou s dosavadní idealizací združstevňování. Protagonista tradičně koncipovaného vyprávění, které je vystavěno jako dramatický příběh o přehledných dějových liniích, se vrací do rodné vsi a nachází tu v rozvratu nejen hospodaření zemědělského družstva, které před časem spoluzakládal, ale i mezilidské vztahy. I přes odpor vesnice a vnitřní krizi na sebe bere odpovědnost, silou vůle zemědělce přesvědčí o správnosti nastoupené cesty a dojde i osobní katarze.

Obdobný obraz komunisty se objevil v Křížově novele *Oheň chce dobré dřevo* (1961). Novela s postavou nezištného funkcionáře, kterému se při úvahách o tom, zda se má obětovat pro málo prosperující zapadlé JZD, stává oporou rekapitulace běhu života a návrat ke zdrojům vlastního hlubokého politického přesvědčení, se od obdobných budovatelských próz lišila především snahou o hlubší psychologii, nadále ovšem limitovanou tradiční představou o odpovědnosti individua za prosazení socialismu. Nicméně tato snaha se projevila i v porušení linearitu příběhu v kompozici prózy jako dvou prolínajících se časových pásem. Dokladem narůstající nedůvěry ke způsobu, jakým byl společenský ideál naplňován, se staly Křížovy následující prózy, v nichž je zřetelný autorův posun ke skeptičtějším a polemičtějším názorům, vyrůstajícím i z uvědomění si generačního střetu mezi „budovateli socialismu“ a nastupujícím pokolením (novela *První den mého syna*, 1963; soubor povídek *Úsek častých nehod*, 1964).

Ke konfrontaci generací a životním vzpourám mladých hrdinů se upíná novela LUĎKA ŠNEPPA *Život na třetí* (1960). Trojice učňů se tu pokusí – z romantických pohnutek a ve snaze vyhnout se zodpovědnosti za menší požár na staveništi – uprchnout na Západ. Díky nekonvenčnímu dělnickému řediteli, který dá přednost zdravému rozumu před dogmatem, však dostanou šanci znovu prokázat své lidské i pracovní kvality. Hlavní postavou další Šneppovy novely *Sedmkrát na stupni* (1962) je mladý muž, který prošel manželskou krizí a poté našel životní smysl ve vzorném plnění pracovních úkolů.

Nástup nových tendencí v próze v šedesátých letech nebyl hladký ani jednoznačný. Značné sepětí s politickou agitačností starší budovatelské prózy vykazovala například kniha JANA KOZÁKA *Horký dech* (1961). Skládá se ze dvou povídek a novely *Mariana Radvaková*, která o rok později vyšla také samostatně. Příběhy se odehrávají na východoslovenském venkově v období kolektivizace, prostí hrdinové se střetávají s patriarchální morálkou, bouří se proti ní a přitakávají novým, socialistickým perspektivám. Psychologicky

nejhlouběji je vykreslena vzpoura Mariany Radvakové, která odmítne manželské a majetkové konvence venkovských boháčů a vydá se vstříc novému, podle svého názoru svobodnějšímu světu. Tradici budovatelských románů se ovšem autor částečně vzdaloval psychologičtějším prokreslením postav, stylisticky bohatými popisy přírody a schopností vystihnout pracovní prostředí pomocí několika výrazných detailů.

Kritičtější obraz nedávné minulosti přinesla dvojice próz JANA TREFULKY z knihy *Pršelo jim štěstí* (1962). Titulní novela i novela Škaredá neděle prozrazují autobiografickou inspiraci (autor zde reflektoval i ožehavé téma vyloučení z KSČ a jeho důsledky) a důvěrnou znalost venkovského prostředí. Počátek padesátých let je nahlížen jako velmi rozporuplná realita, která jednotlivce stavěla před složité mravní problémy; nadosobní je však pro autora příznačně spojováno s konkrétním lidským osudem a vypjatě občansko-mravním akcentem. Trefulkovi hrdinové se dostávají do konfliktu se stalinistickými mechanismy výkonu moci kvůli své neochotě vzdát se vlastního způsobu vnímání pravdy a jejich morální střet s okolím je přivádí na hranice lidského odcizení. Současně však jsou nositeli optimistické víry, že vše, i to špatné, se de facto děje pro budoucí dobro lidí, pro něž je – jako nezbytný předpoklad uskutečnění společenské přeměny – nutná i osobní „odvaha k všednosti“.

Jako přelomové dílo v procesu revize budovatelské literatury byla dobovou kritikou vnímána kratší prozaická práce LADISLAVA BUBLÍKA *Páteř* (1963). Příběh osvětového pracovníka, který je v roce 1951 za trest poslán „narovnat si páteř“, měl kriticky a bez idealizace a na základě autorovy osobní znalosti prostředí vykreslit stavbu hutního kombinátu v Ostravě-Kunčicích, nazývaného „první stavba socialismu“. Novela psaná formou deníkových záznamů brigádníka z odstupu desetiletí problematizovala pravdivost tehdy proklamovaných hodnot i těch jejich hlasatelů, kteří „v zájmu celku“ nerespektovali lidský rozměr konkrétních jedinců. Kriticky pojmenovávala stalinistickou nedůvěru k lidem, projevy kariérismu a dobové fráze. Ústřední otázkou pro hlavního hrdinu přitom je, nakolik má jedinec podíl na utváření vlastního charakteru a zda mu vnější nepříznivé okolnosti mohou zabránit v práci pro budoucnost. Z toho vyrůstá i relativně optimistický a nezastřeně moralizující závěr Páteře: brigádník díky kolektivu, do něhož byl na čas vržen, přece jenom nalézá mravní očistu, dospívá k odpovědnosti za vlastní činy i za celkové klima společnosti.

Takovéto prózy v průběhu první poloviny desetiletí konstituovaly relativně stabilní syžetový vzorec s konstantními postupy a motivy. Dokladem toho je novela *Hrdinství je povinné* (1964). Její autorka JANA ČERNÁ, dcera Mileny Jesenské, byla kontroverzní osobnost, která spolu s Egonem Bondym a dalšími autory samizdatové edice Půlnoc spoluutvářela pouťorový literární underground (pod pseudonymem Honza Krejcarová).

Svou novelu zjevně nenapsala z hlubšího uměleckého a názorového zaujetí, nýbrž z důvodů komerčních, přičemž se rozhodla naplnit dobovou konvencí: tomu odpovídala i volba prostředí a pojetí ústředního hrdiny, který se po návratu ze stavby mládeže pokouší odpovědět si na otázku „proč jsem vlastně jel“ a rozhodne se v reportáži pravdivě popsat tamní nepořádky. V novele se prolínají citace reportáže ze stavby mládeže s reflexivními pasážemi o morálních dilematech válečné a poválečné doby, s hrdinovým seznamováním s osudem vlastní matky a s jeho zvažováním morálních aspektů hrdinství. Protagonista je v závěru znechucen dobou i sám sebou, neboť přistoupil na zásahy cenzury. Navzdory tvůrčímu odstupu od látky – možná ale i díky jemu – se tak Černé podařilo prostřednictvím příběhu váhajícího intelektuála, jehož naivní představy se střetly s realitou a s vlastní zbabělostí, vyhoceněji vyjádřit generační hodnocení počátku padesátých let („Na něco zapomněli, pomyslel jsem si. Mysleli to dobře, ale na něco zapomněli. V tom dokonalém plánu je někde trhlina“). Do syžetového vzorce pak vnesla i pocity a prvky absurdity vyplývající z náhlé hrdinovy vytrženosti z řádu, který však nebyl ničím nahrazen: „Kdyby se mne zeptal před odjezdem, pravděpodobně bych mu odpověděl spoustou frází, ale byl bych je myslel poctivě. To už jsem dnes nemohl, fráze dostaly svůj zvláštní podtext. Jenomže jsem neměl nic, čím bych je nahradil.“

Klíčové motivy próz deziluze vznikaly z proměny a přehodnocování původních budovatelských axiomů. Motiv přirozené kázně, která je výrazem svobodného rozhodnutí člověka podrobit se vyššímu nadosobnímu cíli, se tak časem transformoval v motiv nesmyslné kázně, která je na jedinci násilím vynucována druhými. Obdobně motiv spontánního přihlášení se ke kolektivu je ve vývoji od prózy budovatelské ke společensko-psychologizující nahrazen motivem samoty člověka, který přišel o možnost participovat na společném díle. Hrdinové, kteří dosud sami sebe považovali za pevnou součást kolektivu, náhle začínají vnímat okolní prázdno. Čím více se kolektiv rozpadá na množství osamocených ostrůvků, tím silněji se aktualizuje syžet cesty individua z osamocení ke kolektivu lidí a k plnému spoluprožívání skutečnosti. Tak je tomu v románové mozaice z osídleného východočeského pohraničí *Někdo přijde a nenechá mě zemřít* JINDŘIŠKY SMETANOVÉ (1965), v němž jsou prostřednictvím čtyř protagonistů prezentovány čtyři různé možnosti vztahu člověka a kolektivu (osu prózy tvoří příběh bývalé operní pěvkyně, která přichází dožít do zapomenuté vesničky v pohraničí, na ni se pak váží příběhy dalších tří – předsedy družstva, mladého učitele a stárnoucího poštmistra). Ambiciózní próza se nevyhnula patosu a zjednodušení při symbolickém zpodobení jedinečných lidských osudů.

K výrazné deheroizaci budovatelské tematiky došlo v románu IVANA KLÍMY *Hodina ticha* (1963), který předznamenal další výrazné proměny společensko-psychologické prózy a vývojově byl důležitý hlavně tím, že jeho

autor neulpěl na jediné, politicky zdůvodněné pravdě. Pozadí románu utvářejí poválečné proměny východního Slovenska, především pravidelně se opakující lidský zápas s ničivými povodněmi, které má ukončit stavba velkého vodního díla. Osm kapitol sleduje osudy a nesnadné rozhodování osmi postav, které spojuje jen místo a čas, a zároveň v podkapitolách přináší příběh inženýra, jenž zmíněnou přehradu projektuje. Autor, zřetelně ovlivněný svým zájmem o Karla Čapka a relativismus, přitom hledá těžiště své výpovědi v jejím filozofickém aspektu, v úvahách o obtížném hledání pravdy, o věčném střetu mezi poznáním, vírou a fanatismem i v lidské touze nalézt vlastní nezaměnitelné poslání a jedinečný smysl života. Z fragmentárnosti dějů i životů mu vyvstávají znepokojivé otázky po spravedlnosti společenského řádu a místě člověka v něm. Tématu zevšednění mezilidských vztahů se věnovala už předchozí autorova práce, sbírka dvanácti povídek *Bezvadný den* (1960), v níž jsou hrdinové zachycováni v okamžicích, kdy jejich životy rezonuje neuskutečněná touha po změně. Podobná atmosféra nenaplnění, kyselá příchut' kocoviny namísto uspokojení z velkého činu, je charakteristická i pro *Hodinu ticha*. Přínos Klímova románu v danou chvíli spočíval ve vědomí toho, že konflikt mezi snem a realitou tu sice hrdinu odstrkuje na okraj prožívaného ideálu, zároveň však vede i k uvědomění si sebe sama. Společenský outsider se stává potenciálním protagonistou nové, jiné možnosti, alternativního prožívání světa, které leží mimo kolektivistické mýty.

Historická próza

Ve sféře historické prózy byl proces uvolňování budovatelské normy o to složitější, že větší tolerance vůči jiným podobám literatury, než jaké byly dosud připouštěny, umožnila i restauraci postupů starší historické četby s preferencí zábavné funkce, konvenčním pojetím postav, romaneskním rozvíjením syžetu a neproblematickou koncepcí vypravěče. Pro období přelomu padesátých a počátku šedesátých let byla proto příznačná jednak kvantitativní exploze (již tak dost početné) historické prózy, jednak nebývalé rozšíření autorského zázemí, na němž se podílely i publikační návraty spisovatelů, kteří se v první polovině padesátých let dobrovolně či nedobrovolně odmlčeli (Jarmila Loukotková, Nina Bonhardová, Josef Hais Týnecký, František Neuzil, Jindřich Spáčil, Čestmír Jeřábek, Radovan Šimáček aj.). V důsledku otevření edičních možností v oživených krajských nakladatelstvích, která dostala povolení k vydávání beletrie, charakterizoval značnou část historické prózy regionalismus, a to jak v pojetí námětů, tak v adresování jednotlivých děl. Výsledkem všech těchto procesů byla

konvencionalizace produkce, která záhy vedla k přesunu žánru na literární periferii a do sféry populární četby

Ani v této době však nezmizely snahy o umělecky významnější výpověď. Linií historické prózy, která staví na průzračné dějovosti, na epice nadčasových lidských vášní a vlastností a kultivaci jazykových prostředků, reprezentovala především trilogie Čechoameričana EMILIÁNA GLOCARA *Olomoucká romance* (1960), *Magistr Gabriel, pisář olomoucký* (1962) či *Olomoucká elegie* (1970). Námětově trilogie sahá do 16. století, sleduje několik generací autorových předků a vzájemné vztahy mezi bohatnoucím měšťanstvem a olomouckým biskupstvím. Vypravěčskou oproštěností, absencí psychologismu i vnějškového autorského komentáře a vyznavačským postojem k životu, ideálem harmonického lidství, který ovšem nepopírá tragické stránky života, navazuje Glocar spíše na kubkovskou novoklasicistní linii v české historické próze.

Ta část dobové produkce historické prózy, která měla výraznější společenské ambice, navazovala na tendence, jejichž klíčovým rysem byl střet mezi přetrvávající třídní koncepcí dějin a stále narůstajícím zájmem o jedince a jeho konkrétní příběh. Jestliže v první polovině padesátých let ukazovala historická próza člověka jen jako vykonavatele jeho třídního poslání, později se pozornost přenášela k složitosti lidských osudů, které nejsou vždy určeny jen společenským postavením protagonistů, nýbrž i jejich čistě osobními kvalitami a také řadou vnějších, často vůli jedince neovlivnitelných skutečností. Obraz společenské stratifikace v historické próze se tak komplikoval a umožňoval učinit čtenářsky přitažlivými protagonisty příběhu i postavy, které dosud byly buď závazně záporné, nebo alespoň problematické (tedy především postavy ze šlechtického či buržoazního prostředí).

Toto nové pojetí vztahu mezi jedincem a dějinami nejplněji realizoval VLADIMÍR NEFF v populární pentalogii z 19. století, v níž zpracoval i historii svých měšťanských předků. Pentalogie, zahájená na sklonku padesátých let svazky *Sňatky z rozumu* (1957), *Císařské fialky* (1958) a *Zlá krev* (1959), zachovávala tehdy obligátní konfrontační model, jenž v paralelních dějových pásmech proti sobě stavěl postavy z buržoazního a proletářského prostředí. Do centra autorovy pozornosti se však dostával nesoulad mezi třídní determinací postav a složitostí jejich vnitřního citového a intelektuálního života. Sociální determinace tu již nebyla něčím horlivě realizovaným, nýbrž jako by se všem – podmaněným i vládnoucím – stávala „zakletím“, kterého se nemohou zbavit a jež jim brání dosáhnout osobního štěstí. Neffova autorská ironie, která připraví postavám řadu osudových katastrof, se neobrací proti nim a jejich přirozeným přáním a snům, nýbrž proti neosobní moci peněz, jež deformuje lidské vztahy. Dva svazky pentalogie, které vyšly

v šedesátých letech – *Veselá vdova* (1961) a *Královský vozataj* (1963) – ovšem již dokládají zjevné ochabnutí původní epické intenzity vyprávění.

Na začátku šedesátých let vyšly závěrečné díly také dalších rozsáhlých historických cyklů: KAREL JOSEF BENEŠ uzavřel svou faktografickou trilogii o revolučním roce 1848 a J. V. Fričovi knihou *Útok* (1963), BOHUMÍR ČETYNDA dopsal lyrizující a mytizující cyklus o hukvaldských selských rebeliích závěrečnou částí *Živly* (1962). VÁCLAV KAPLICKÝ dokončil svůj volný cyklus o venkovských povstáních románem z roku 1848 *Zatátá pěst* (1959).

Jestliže se již ve zmíněných románových cyklech uskutečňoval přechod od zobrazování sociálních konfliktů k tématům etickým, k etice lidského jednání ve vyhrocených situacích a charakterových zkouškách, vlastním polem, na němž byla tato témata plně exponována, se stala skupina historických próz s tematikou mocenské zvěle a věrnosti vlastnímu svědomí. Romány Jaroslava Kanyzy, Antonína Dvořáka a zejména Václava Kaplického a Josefa Tomana (*Po nás potopa*) staví do popředí postavy, které jsou vystaveny zvěli a nátlaku a které musí bránit integritu své osobnosti a svědomí v extrémních charakterových zkouškách. Je zjevné, že tato tematika se v historické próze prosazovala mimo jiné i v nepřímé souvislosti s postupným odhalováním nezákonností, jež se děly v první polovině padesátých let.

Próza JAROSLAVA KANYZY *V městě kardinálově* (1961) souvisí s heroizačními tendencemi předchozích let. V obrazu jezuitské rekatolizace obyvatel moravského Lipníku autor kladl proti většině povolných měšťanů, kteří dají přednost majetku před svobodou svědomí, a proti českobratrské pasivitě jednoho z protagonistů poněkud modernizovanou postavu luteránského učitele, který v mezní situaci nachází duchovní oporu v Tomáši Müntzerovi a jeho výzvách k ozbrojenému boji se světskou mocí. Podobný vztah k produkci předchozího období vykazuje i próza ANTONÍNA DVOŘÁKA *Mistr Jeroným* (1961), která byla neúspěšným pokusem o postižení tragiky osudu Jeronýma Pražského prostředky vančurovské baladicky laděné epiky. Zatímco autorův sklon k absolutizaci tu ústí do černobílého schématu v kontrastním podání církve a lidových postav, snaha vyhnout se psychologické introspekci vede k násilnému konstruování zápletek, jež zamlžují kontury hrdinova morálního dilematu.

Román *Kladivo na čarodějnice* VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1963) již exponoval ovzduší duchovního útlaku a nesvobody výrazněji. Autor v něm zůstal věrný své dokumentaristické tendenci: vyhýbal se fabulaci a do detailů se opíral o dokumenty, přičemž dokázal potlačit sklon k popisnosti. Román (k jehož čtenářské popularitě přispěl i filmový přepis Otakara Vávry z roku 1969) o čarodějnických procesech ve Velkých Losínách a Šumperku, při nichž zahynuly desítky nevinných obětí, je koncipován jako dramatické střetnutí dobra a zla tak, jak je ztělesňují na jedné straně hluboce lidský, i když chybný šumperský děkan a na druhé straně chladně vypočítavý

inkvizitor. Toto rozvržení světla a stínu nezastírá společenské kořeny strachu a hysterie, náboženského fanatismu a uměle živené zatmělosti lidových vrstev i opatrnickví a zbabělost těch, kteří mohou zabránit tragédii, ale dají přednost osobnímu pohodlí.

Jednota konkrétních historických souřadnic příběhu a nadčasového vyznění charakterizuje i román *Po nás potopa* JOSEFA TOMANA (1963). Na rozdíl od starších autorových próz, v nichž romantika lidských vášní vítězila nad realitou historických událostí, se tentokrát objektem zobrazení stala faktická krize římského státu. S citem pro potřeby románové kompozice, ale i s ohledem na starší schéma třídní protikladnosti postavil Toman svou sienkiewiczovsky barvitou fresku císařského Říma na symetrii mezi postavou aristokratického zrádce republikánských myšlenek a plebejským odpůrcem tyranie. Třebaže jeho potence byly v první řadě epické, dotkl se zde i filozofických otázek: rozpornost historického vývoje tu dle něj vyrůstá ze skutečnosti, že přežití politické názory zastávají lidé vysokých morálních kvalit, kdežto sílu historické nutnosti ztělesňují postavy zločinné a bezzásadově pragmatické. Tomanův císař Tiberius je tak tyranem i vědomým nástrojem historické nutnosti, kdežto filozof Seneca je pojat jako osamělý intelektuál, humanista a demokrat, který však popírá sám princip života, neboť se snaží v sobě umrtvit všechny „obtížné“ tužby, sny a přání.

Dalším pokusem o zvládnutí exotického námětu se stal *Faraonův písař* ALEXEJE PLUDKA (1966), pro něhož byl zjevným inspiračním zdrojem Egyptan Sinuhet Miky Waltariho s jeho snahou o proniknutí do odlehlých duchovních světů dávno zaniklé civilizace (dílo námětově čerpá z doby faraona Achnatona, tvůrce náboženské i správní reformy). Pludek evokoval jinakost reálií a koloritu, myšlení a citění lidí odlišné epochy a přitom usiloval i o aktuální vazbu k současnosti: ve středu děje stojí postava vzdělance, který si ve zlomové době klade otázky po mravních i filozofických základech lidského jednání a politiky. Již v tomto prvním svazku z budoucího triptychu politických podobenství o vzdálených civilizacích je přitom zřejmý autorův sklon k až „spikleneckému“ vnímání dějin, v nichž si úzká skupina „zasvěcených“ předává svá tajemství z pokolení na pokolení.

PROMĚNA ŽÁNROVÉ HIERARCHIE

Odklon od budovatelské poetiky znamenal i změnu pohledu spisovatelů na vztah mezi přítomností a budoucností, na kategorie typického, obecného a jedinečného. Jestliže literatura počátku padesátých let vnímala přítomnost pouze jako předstupeň k projektované ideální budoucnosti, a tudíž za „typické“ považovala pouze to, co podle ideového předpokladu mělo být

signálem ukazujícím cestu k této budoucnosti, od poloviny padesátých let začínali literáti stále více vnímat i všední, každodenní rozměr přítomnosti. Hledání nové orientace, které se neslo ve znamení výrazného zájmu o autentičtější záznam reality, přítomnost vyzdvihovalo, demytizovalo a problematizovalo. Program cesty vpřed nově vstupoval do konfrontace s praxí běžného života. Znovu se tak aktualizoval tradiční požadavek vrátit se od umělých literárních světů zpět ke skutečnosti, tentokrát ovšem se zcela jinou představou, co to skutečnost je, než jakou měli projektanti budovatelské kultury. Požadavek tzv. typičnosti ustupoval nejen vědomí četnosti a opakovatelnosti některých společenských jevů, ale také naopak důrazu na lidskou a zážitkovou jedinečnost. Prozaici začali stavět životní fakt proti tezi, což část kritiky těžce nesla a mluvila dokonce o „faktokracii“ v próze.

Vnější výrazem tohoto směřování byl vznik edice s charakteristickým titulem *Život kolem nás*, která vycházela v nakladatelství Československý spisovatel od roku 1960 do počátku normalizace (jejím prvním svazkem byla již zmíněná novela Jana Procházky *Zelené obzory*). Zakladatelé edice sice mezi její cíle zařadili i úkol vydávat „hodnotné romány“, v praxi ji však zcela ovládly jiné (v programu také jmenované) žánry: „podnětné novely, nové povídky, aktuální reportáže, zajímavé cestopisy, experimentální črty, originální úvahy a odvážné dokumenty doby.“ Tendenci ke kratším žánrům posílil v roce 1963 vznik tzv. malé řady edice *Život kolem nás*, projevovala se ale rovněž ve vydavatelské praxi ostatních nakladatelství pražských (zvláště edice *Mladé cesty* v *Mladé frontě*), ale i regionálních.

Proměna zorného úhlu byla doprovázena i proměnou žánrovou. Zatímco prestižní útvar předchozího období – román – začal být na přelomu padesátých a šedesátých let vnímán jako forma příliš spjatá s apriorními požadavky na způsob zobrazování a hodnocení života, možnost navázat přímý kontakt s životní skutečností (a podat analytičtější nebo naopak spontánnější a emociálnější výpověď o ní) byla hledána a nalézána v rozsahem nevelkých žánrech. Jakkoli v rámci celé literární produkce nadále přežívaly pokusy o udržení budovatelské poetiky (k jejím pozdním ohlasům lze počítat například román PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH *Úroda*, 1961, závěrečný svazek trilogie *Slunečný širý svět*), pozornost autorů i čtenářů se začala výrazně obracet směrem k drobnějším prozaickým útvarům, které nebyly tolik spoutány závaznou normou a otevíraly tedy prostor pro dílčí „laboratorní“ experimenty.

Změna žánrové hierarchie, spjatá s nástupem mladé prozaické generace, byla přitom od počátku chápána nejen jako fenomén literární, ale také – a to hlavně – společenský. Milan Jungmann tak v roce 1961 v sedmáctém čísle *Literárních novin* konstatoval, že v tomto typu soudobé prozaické produkce nejde o „mistrovská díla“, podnětnost knížek mladých autorů

nespočívá „ve výsledcích jako spíš v odvaze, s níž přišli říci své slovo o světě a člověku, v odhodlání být na úrovni nových požadavků života“.

Jednotlivé prózy v tématech, motivech či ideách většinou bezprostředně reagovaly na společenský vývoj, zaplňovaly prostor uvolněný postupující liberalizací a spolupodílely se na jeho rozšiřování. Mladí autoři se ovšem nechtěli spokojit jen s povrchovým či publicistickým záznamem životních faktů a s popisností a snažili se do svých děl integrovat vlastní životní zkušenosti a etické a filozofické postoje. Především v první polovině desetiletí tak jejich prozaickou produkci charakterizovala oscilace mezi směřováním k tvorbě nezávislé na politických souvislostech a aktuální politickou zacíleností.

Na konjunkturu krátkých próz ze současnosti se podílela široká škála autorů s různou zkušeností, mírou talentu i různou spisovatelskou budoucností: jen v klíčové edici Život kolem nás se tak etablovala řada autorů, která v příštích desetiletích utvářela obraz české prózy: Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Jiří Fried, Jan Trefulka, Vladimír Körner, Alena Vostrá, Jan Procházka, Ivan Kříž, Miroslav Stoniš, Luděk Šnepp, Jan Kozák, Vladimír Přibský, Vladimír Kleviš a další.

Jedním z charakteristických rysů prózy šedesátých let bylo také její sblížení s filmem. Autory prozaických prací byli čím dál častěji filmoví scenáristé (Jan Procházka, Vladimír Körner, 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 projeví zahraniční podněty: cinema verité, film noir a italský neorealismus ovlivnily českou literaturu stejně silně jako filmovou novou vlnu. Filmovost nově vznikajících próz se nicméně projevovala jak v rovině stylové (využívání filmové techniky střihu, prolínání obrazů a detailního záběru), tak i výrazové (důraz na absurditu všednosti a na téměř dokumentární „pravdivost“ a „objektivitu“ výpovědi). Frekventováno bylo i využívání vizuálních a hudebních atributů české reality počátku šedesátých let. V nových prózách bylo velmi často tematizováno chození do biografu, obdivování západních filmových idolů, poslouchání jazzu a moderní taneční hudby, hraní na kytaru, cestování autostopem a podobně.

Publicistické žánry jako nástroj obnovení analytického vztahu ke společnosti i literatuře

K žánrům, které v první polovině šedesátých let navazovaly na předchozí rozsáhlou produkci a zároveň mohly být resuscitovány návratem k reálné problematice, patřila umělecká reportáž, dříve často vnímaná jako předstupeň

k vyššímu zpracování společenského tématu v beletrii. Tak tomu bylo ještě v případě IVANA KLÍMY a jeho knihy reportáží z východního Slovenska *Mezi třemi hranicemi* (1960), která vymezením sice úzce navazovala na reportáže, jež v padesátých letech hojně dokládaly budovatelské úsilí, současně se však již vymykala dobovému schématu, mimo jiné i prokazatelným vlivem Karla Čapka, autorovým důrazem na obraz „prostých lidí“, srozumitelnost stylu i schopností působivých point.

S tím, jak se tehdejší umělecká publicistika postupně oprostovala od dosud převažující politickovýchovné funkce, se konstituovala ve svébytnou disciplínu, nástroj poznání skutečného stavu soudobé české společnosti, její minulosti i přítomnosti a minulosti jiných národů.

Nabízející se cesta k umělecké reportáži, které by se věnovala nejožehavějším politickým problémům přítomnosti, sice nebyla českou literaturou využita, v rámci československého kontextu se však jednou z nejvýznamnějších literárně-politických událostí první poloviny šedesátých let stalo vydání *Opožděných reportáží* LADISLAVA MŇAČKA (1963, česky 1964), slovenského novináře a spisovatele, jenž byl (také díky této knize) jako jeden z mála slovenských autorů vnímán jako vlastní i v Čechách a na Moravě. Kniha byla nadšeně čtena především jako odvážné svědectví o konkrétních projevech a tragických důsledcích stalinistické politiky v Československu. Zapůsobila jak ožehavým tématem, rázným rozkrytím politických tabu a jednotlivých případů politických omylů, selhání a nespravedlností padesátých let, tak také beletristickým tvarem, vypravěčskou naléhavostí a dramatickou gradací příběhu. V českém prostředí takovéto reportáže nenašly přímého pokračovatele, nepochybně však řadu prozaiků inspirovaly k větší odvaze při zobrazování politických témat.

Mezi díla, která spojovala zájem o faktografické postižení přítomnosti i minulosti a přitom vstoupila i do souvislostí hlavního proudu umělecké literatury, lze počítat publikace DUŠANA HAMŠÍKA. Hamšík knižně debutoval souborem reportáží *Začátek je v Jáchymově* (1960), vyjadřujícím nadšení z budování jaderné energetiky. K osobitému literárnímu výrazu však dospěl teprve později, kdy se začal věnovat psaní esejistických – faktograficky pečlivě podložených – prací o osudech klíčových postav německého fašismu (*Bomba pro Heydricha*, 1963; rozšíř. a přeprac. 1964; s JIŘÍM PRAŽÁKEM), přičemž stále větší pozornost věnoval mechanismům fungování principu vůdce v totalitním státě (*Génius průměrnosti*, 1967). K žánru reportáže se Hamšík obrátil v souboru šesti politických reportáží *Oběd s Adenauerem* (1966), který usiloval o představení politické situace západního Německa v polovině šedesátých let. Hamšíkovou předností byla mnohostrannost pohledů a nezjednodušující optika, nejednou však dával přednost apriorním soudům před osobní zkušeností reportéra.

Hamšíkovy reportáže nabízely čtenářům pohled na realitu západního světa, který byl odlišný od obrazů postavených na jednoduché ideologické opozici mezi světem zla a táborem míru. Obdobnou funkci plnila v šedesátých letech také řada reportážně-cestopisných knih, v nichž věcnost a informativnost zpravidla převážily nad ideologií a v nichž se výrazněji než dříve uplatňovaly i postupy umělecké reportáže (Irena Dubská, Evžen Menert, Vlastimil Maršíček, Alena Bernášková, Milena Honzíková aj., → s. 411, kap. *Faktografická próza*).

Nejlepší z těchto cestopisných reportáží přitom měly výrazně beletristickou podobu, tak jako první prozaická kniha básníka MIROSLAVA HOLUBA *Anděl na kolečkách* (1963; rozšíř. 1964) s podtitulem „poloreportáž z USA“. Holub v ní prezentoval drobné postřehy a epizody z všedního, uměleckého i vědeckého života v jiném světadíle, aniž by měl potřebu formulovat obecné pravdy o odlišném životním stylu a politickém systému. Usiloval o komplexnost pohledu, jeho racionální rozjímání nad rozmanitostmi však silně potlačovalo pro cestopis typické popisné faktografické a historické pasáže. Specifické napětí textu vznikalo z prolnutí intelektuálních úvah o postavení a osudu moderního člověka a jeho umění s patosem subjektivního zážitku a s věcností statistických rozborů. Celek určuje humorná stylizace často čapkovské ražby, jeho lyrismus pak podtrhuje i začlenění poezie – citace či parafráze básní amerických básníků i básní vlastních – do tkáně vyprávění.

V literární tvorbě herců JANA WERICHA a MIROSLAVA HORNÍČKA cestopisná reportáž propojovala empirii s důvtipnou, zábavně filozofující reflexí obecných problémů. Werichův cestopis *Italské prázdniny* (1960) vznikl na základě prázdninových cest na Apeninský poloostrov. Rozmarné retrospektivní vypravování se vyznačuje prolínáním několika časových rovin a spojuje osobní zážitky, cestopisné postřehy, důvtipně komentovaná fakta z historie a asociativně vybavované vzpomínky na příhody a zážitky z jiných cest. V autorově pohledu na svět má důležité místo tolerance k lidským slabostem, která tu jednak zakládá tradiční humoristickou polohu a jednak se projektuje do laskavé ironie a sebeironie. Tolerance významně určila i průhled do utajované kapitalistické ciziny, včetně chápavého pohledu na cítění a situaci exulantů „všech věr a všech ras“. Horníčkovy pozdější *Javorové listy* (1968) mají užší záběr, vykreslují Kanadu, především však hercův pobyt a umělecké působení na výstavě Expo 67 v Montrealu.

Charakter beletristické reflexe prostoru lázeňského města má kniha ADOLFA BRANALDA *Promenáda s jelenem* (1963), která je pestrou mozaikou pohledů na Karlovy Vary a jejich genia loci. Kniha netradičních reportážních próz *Ztráty a nálezy* (1961) pak naznačuje Branaldovo dlouhodobější směřování k profesní próze propojující sebraný faktografický materiál s fabulací a živým vypravěčským stylem. Jednotlivé reportáže s pochopením

představují lidi žijící a pracující v nejrůznějších prostředích (hotel, psychiatrická léčebna, rafinerie aj.), celek pak je komponován jako pestrá mozaika, v níž se vedle sebe nacházejí promluvy postav, citace dokumentů, odposlouchané dialogy, tékavé, lehce načrtnuté popisy a další.

Poetika reportáže opírající se o empirické studium prostředí později některé autory inspirovala také k rozsáhlejšímu fabulovaným pracím, zejména EDUARDA PETIŠKU v románu *Hotel pro cizince* (1964) a ADOLFA BRANALDA v románu *Vizita* (1967). Petiška svůj román pojal jako pětadvacet črt, prozaických segmentů a epizod z všedního života, které jsou komponovány metodou filmového střihu. (Dokladem jeho snahy o překročení pouhého reportážního popisu je včlenění rozsáhlé pateticky laděné básnické skladby *Zpěv o lásce a oběti*.) *Vizita* je pak ojedinělým pokračováním výchozí poetiky edice *Život kolem nás* v druhé polovině šedesátých let, kdy česká literatura již více preferovala syntetičtější a filozofičtější podložené přístupy, než jaké představil Branaldův reportážní román z prostředí zdravotnictví. Přesto je možné toto dílo chápat jako umělecké završení dobově příznačného směřování k reportážnímu žánru, ale i jako jeden z prvních profesních románů.

Výborem ze starší publicistiky byla osobitá kniha básníka JANA SKÁCELA *Jedenáctý bílý kůň* (1964; rozšíř. 1966). Ke specifičtějšímu básnivému typu, který polemizuje se ztuhlostí zaběhané, zinstitutionalizované podoby života, tu Skácel posunul časopisecké formy kurzív, sloupků, fejetonů, reportáží, causerií, črt a „malých recenzí“. Jeho texty reflektují duchovní situaci moderního člověka tím, že zázračné a nadčasové věci života mobilizují – s chápavým nadhledem, posmutnělou ironií a melancholií – jakoby proti čtenářům samotným. Pro básníka typické tematické a ideové dominanty (oslava klukovství, konfrontace celistvého a neokoralého světa dětí s profánním světem dospělého člověka, obhajoba pradávného vesnického řádu života proti jeho „zvěcnění“ ve městě) i jeho stylové postupy (významová kondenzace, nedořečenost, slovosledné inverze, rytmické kadence, metafory) zde zůstávají konstantní.

Fejetonistika

Důležité místo v žánrové struktuře české prózy od počátku šedesátých let zaujala fejetonistika a drobná humoristická povídka. Při hledání vypravěčské lehkosti mnozí tvůrci krátkých próz nacházeli inspirační zdroj v žurnalistickém díle Jana Nerudy a především Karla Čapka, který přitahoval i svým soustředěním na „malého“ člověka a jeho mnohotvárný, na teze a poučky neredukovatelný svět blízkých věcí.

Zpřítomněním této meziválečné tradice bylo první knižní vydání *Filatelistických povídek* FRANTIŠKA LANGRA (1964), pro nějž autor přepracoval více než dvacet pět let starý materiál (a pravděpodobně jednu povídku připsal nově). Hravé i elegické příběhy z rozličných exotických prostředí, vyprávěné s jemnou ironií, jsou budovány na dokonalé znalosti světa poštovních známek; perspektiva drobných lidských zájmů, které pronikají zájmy velkými, dějinnými a politickými, a ovlivňují je, vnáší do knihy humanistický étos a demokraticismus pohledu na dějiny, války a „velkou“ politiku zdola. Langer se přitom nevyhýbá ani líčení kouzla starého světa s důrazem na formu a důstojnost.

Snaha interpretovat svět velkých společenských konfliktů skrze individuální osudy určila knihu LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Černá bedýnka* (1960). Soubor krátkých povídek, volným veršem psaných básní, písní a aforismů je koncipován jako slovní ohlas fotografií z různých zemí, které autora inspirovaly k rozmanitým postřehům a k domýšlení naznačených příběhů. Opakujícími se tématy jednotlivých reflexí (dosud často hledajících třídní zdroje nepravostí) tu jsou děti, ženy a válka; celek pak vyznívá jako varovné svědectví a společenskokritická, mnohdy až moralistní výzva k odpovědnosti. Schopnost zpřítomňovat zázračný svět dětské duše (a přitom spojovat lyrický element vyprávění se satirickým) Aškenazy osvědčil již ve své dřívější tvorbě, když prózu *Milenci z bedny* (1959) vystavěl jako mozaikový záznam hry dvou pětiletých dětí, které tím, že si uprostřed střízlivého světa zvyků hrají na rodinu, romantizují a poetizují věci všedního života dospělých.

Propojit prózu a verš se pokusil také JAROSLAV PUTÍK v knize *Indicie* (1963). Putíkovy aforismy, anekdoty, poetické momentky a krátké příběhy či dialogy jsou civilnější a střídají satirický tón někdy s komickým, jindy s lyrickým; dešifrují bonton, zvyky a fráze denního života a vytvářejí tak specifickou morální „filozofii“ se smyslem pro paradoxy lidské existence.

KAREL PTÁČNÍK, který redakčně připravoval Čapkův Sloupkový ambit, napsal svou „kroniku“ narození a prvních dvou let života dítěte *Ta maličká, ta je má* (1962) ve stylu čapkovsky sebeironizujícím, místy ovšem až chtěně bodrém. Námět rozvíjený do řady komických situací odhalujících otcovskou nešikovnost, ale především radost a údiv nad vlastní dcerou a růstem její dětské osobnosti, umožnil obrátit pozornost autora nejen k privátním osudům a každodennímu životu rodiny, ale znamenal také tematické i stylové vylehčení Ptáčnickovy tvorby.

V polovině desetiletí z napětí mezi každodenním životem drobných činů a věcí a (nevyslovenou, ale předpokládanou) perspektivou velkých dějin vědomě těžilo také několik knih humoristické produkce. JINDŘIŠKA SMETANOVÁ (debutující v roce 1959 souborem *Koncert pod platanem*, který obsahoval jak povídku s tematikou válečnou a kolonizační, lyrizovanou prózu, tak i malostranskou humoresku a žánrový obrázek s figurkami)

využila své schopnosti budovat z vlastních zážitků úsměvnou výpověď a v cyklu fejetonistických próz *Ustláno na růžích* (1966; rozšíř. s tit. *Ustláno na růžích a pod nebesy*, 1971) evokovala atmosféru Malé Strany. Její pátrání po minulosti mýtotvorného, tajemství a krásou prostoupeného místa sází na iluzi dávno pozbyté životní harmonie; prolínání legendy s realitou všedního dne zároveň ponechává prostor pro jemně ironický odstup, který doprovází okouzlení osudy svérázných obyvatel Malé Strany i zřetelnou radost z aktu vyprávění.

MIROSLAV HORNÍČEK v souboru causerií *Dobře utajené housle* (1966), kombinujícím lyrický pohled s ironickým autorským komentářem, obhajoval smysl pro slušnost, tvořivost i nevšednost civilní existence na pozadí absurdit běžného života, oživoval všední věci netradičním úhlem pohledu a pokoušel se navracet světu jeho lidský rozměr. Jeho kniha tak ve své době významně rozšířila žánrové spektrum české drobné prózy.

ZROD MNOHOHLASÍ: 1963–64

V předchozím výkladu byla již zmíněna řada próz vydaných v roce 1963, respektive v roce následujícím. Toto dvouletí lze považovat za klíčový okamžik zlomu a s jistou nadsázkou za „velký třesk“, který odstartoval zřetelnou demonstraci rozmanitosti, jež určila tvář literárního desetiletí. Během poměrně krátkého období náhle vyšla celá řada děl, která zásadním způsobem proměnila obraz české literatury a otevřela prozaické linie, jež spoluurčovaly její charakter přinejmenším do konce desetiletí. Některá z nich ještě vyrůstala z polemiky s budovatelskou poetikou a snažila se ji přehodnotit, jiná rozvíjela a proměňovala poetiku všednosti, lidské intimity a životních krizí, další již přinášela životní pocity absurdity a odcizení, některá demonstrovala vůli k radikálnímu literárnímu experimentu. Rozhodujícím momentem se stalo především vydání několika knih, jejichž prostřednictvím se čtenářům představily vyzrálé autorské osobnosti, které v následujícím období utvářely charakter české prózy. Ke zlomovým publikacím patřila prozaická prvotina Milana Kundery i první vydání próz Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Ladislava Fukse, Ivana Vyskočila i Věry Linhartové. Roky 1963 a 1964 jsou ovšem také okamžikem publikačního návratu Josefa Škvoreckého a Jiřího Muchy: prvním bylo povoleno nejenom druhé (upravené) vydání dříve ostře kritizovaných *Zbabělců*, ale i dvě nové práce (*Legenda Emöke* a již zmíněný *Sedmiramenný svícen*), druhému pak román s tematikou komunistických věznic *Pravděpodobná tvář*. Je přitom zřejmé, že tato kumulace pozoruhodných textů byla jen z části výsledkem vnitřního pohybu uvnitř prózy samé a daleko více souvisela s politickým uvolněním,

kteří v danou chvíli umožnilo publikovat i texty, jejichž geneze mnohdy započala již v hloubi padesátých let.

Různorodost individuálních přístupů, které se v této době v české próze začaly výrazně projevovat, komplikuje možnost utvářet obecná schémata založená na stylu a skupinovém směřování. Přesto lze sledovat několik společných rysů, jež měly poetiky jednotlivých prozaiků společné. Zřetelný byl odklon od beletristického komentování či glosování aktuálních společensko-politických témat směrem k obecnějším výpovědím o konfliktní povaze vztahu mezi jednotlivcem a odosobněným světem, ale především hledání specifických možností významové výstavby fikčního světa v literárním díle.

Konflikt mezi individuem a společností, která často již nebyla definována pouze jako konkrétní společenský systém, ale jako obecnější stav novodobé civilizace, přitom v novelistice šedesátých let mohl nabývat rozmanitých podob. V procesu vyhraňování se vůči zmechanizovanosti člověka a mezilidských vazeb, včetně těch nejintimnějších, narůstala pozornost ke stereotypnosti každodenního života, ke zmrtnění citů a zvěcnění vztahu k lidem, práci a světu. Problematika lidského osamění a citové deziluze se u mnoha autorů propojovala s trpnými postoji protagonistů, u jiných naopak vědomá srážka hrdiny se světem vyrůstala z obrany jinakosti individua před agresivitou ve světě instrumentalizovaných gest, světonázorů a společenských hierarchií.

Souběžně se ale prosazovala rovněž možnost vzdorovat tlaku odcizujících sil nejvlastnějšími prostředky literatury. Nástrojem literárního ovládnutí světa a východiskem k jeho pojmenování se stávala hra vypravěčského subjektu, jenž bez skrupulí narušuje stávající řády literární i společenské a současně prostřednictvím uměleckého tvaru ve své promluvě odkrývá dosud skrytý rozměr reality. V protikladu k „autentizujícím“ sklonům novelistiky z přelomu desetiletí přibývaly od roku 1963 prózy, které zdůrazňovaly fikcionalitu světa literárního díla. Do popředí vysouvaly vlastní konstrukční princip, ať již založený na hře s variováním motivických složek a segmentů „reality“, či na hře s rozmanitými vypravěčskými postupy inspirovanými někdy klasickými literárními vzory a jindy dosud opovrhovanou literaturou triviální či projevy hospodské orální kultury.

Dalším z rysů prózy šedesátých let bylo postupné osvobozování se od přímočarosti sdělení a didaktického, až propagandistického chápání funkce literatury, převládajícího v oficiálně vydávané literatuře let padesátých. Ustupovala představa, že text je třeba přizpůsobit „masovému čtenáři“, jemuž je nutno vše do detailu vysvětlit a popsat v logických souvislostech; modelový čtenář v šedesátých letech sice nebyl joyceovským „ideálním čtenářem stíženým ideální nespavostí“, očekávala se však od něj značná dávka ochoty přizpůsobit se nekonvenčnímu způsobu 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. V próze se začala intenzivně projevovat stylová různorodost, hravost, otevřel se prostor pro lyrizaci a metaforizaci textu, experiment ve všech rovinách jeho výstavby, jazykem počínaje a kompozicí celku konče.

Přímá souvislost mezi snahou o nalezení nového tvaru a hledáním nových témat však nebyla jednoznačně patrná: objevovaly se otázky existenciální, otázky osobní zodpovědnosti jedince v mezní situaci, texty reflektující morální stav společnosti, zpravidla velmi kritické, upozorňující na různá společenská traumata a nešvary – tedy témata aktuální i v textech vystavěných na konvenčním modelu vyprávění. Spíše než reprezentativním příběhem tu však byla společenská problematika postihována metaforicky, alegorizujícím modelem, humoristickou a satirickou hyperbolou; současně byl patrný zájem o vnitřní, komorní světy a příběhy. Mezilidské situace byly nahlíženy optikou zainteresovaných jedinců (prezentovanou vyprávěním v první osobě singuláru, případně subjektivizovanou třetí osobou). Důležitým tématem typickým pro tuto tvorbu se však stala i samotná literatura, především jako prostor tvoření, hry a komunikace.

Problematizace privátního života jednotlivce: směšné lásky

Specifickou funkci při hledání nových přístupů k soukromému a vnitřnímu životu člověka, k tématům lásky, milostných a životních krizí opět sehrávaly ty kratší prozaické žánry, které osobitým způsobem zpracovávaly tematiku všedního dne. Fabulované novelistice připadla role „laboratoře“, která otvírala prostor pro hledání nových témat i poetik. A jestliže v předchozím období byla tato tematika jednoznačně podřízena tématům společenským a zpravidla pouze doplňovala či ilustrovala hrdinův ideový vývoj, nyní se předmětem zájmu prozaiků stalo soukromí jedince a jeho všední život jako autonomní jev. Tento život však současně již nebyl glorifikován, přestal být pevninou a naopak se změnil ve sféru nejistoty, v předmět ironických a v nejvyhrocenějších projevech velmi groteskních analýz.

V těchto souvislostech se lze vrátit až do roku 1960, kdy se s velkým čtenářským ohlasem setkala emotivní lyrická novela ALEXANDRA KLIMENTA *Marie*, která výrazně spojila „malý rozměr“ textu s „malým“, privátním tématem lásky. Zobrazení mikrosvěta ženy v domácnosti bylo motivováno jako připomínka skutečnosti, že rozvodovost a manželské krize nemizejí ani v nové společnosti, téma citového odcizení a rozpadu manželství však autor

pojal bez schematického zjednodušování a moralizování, formou vzrušeného, až chaotického vnitřního monologu, ve kterém se sebezkoumání a představy protagonistky propojují s detaily každodenního života. Další zlomový bod ve vývoji představovala v roce 1961 psychologická novela JIŘÍHO FRIEDA *Časová tíseň*. Pojetí ústředního konfliktu novely – životní krize šachového mistra, který si po smrti matky uvědomuje svou izolaci od lidí, od praktického života i odcizení od domova, jenž mu doposud byl jedinou jistotou – nese zřetelné stopy dobové kolektivistické nedůvěry k těm, kteří se distancují od společnosti. V dobovém kontextu však tuto tendenci zcela zastínil fakt, že se autorovi podařila nebývale hluboká analýza vnitřního světa individua, a také celková intelektualizace textu, vystavěného na řadě konfrontací (generací, prostředí, přístupů k životu), které v úhrnu utvářejí výsledný pocit protagonistova vnitřního odcizení.

Friedova volba látky i složitějších tvárných postupů předznamenala 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.) a která se také stále častěji obracela k tématům životních bilancí (s motivy návratů do míst narození a dětství), jakož i k tématům hledání sebe sama v nepřátelském světě a k problematice krize identity.

Okolo roku 1963 se 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 rozmanitými, různorodými vypravěčskými gesty.

Příznakem toho, že vnímání každodennosti jako tíživého problému bylo součástí obecnější změny sebereflexe české společnosti, bylo vydání stati filozofa Karla Kosíka *Každodennost a dějiny* v pátém čísle literárního časopisu *Plamen* v roce 1963. Tato stať z knihy *Dialektika konkrétního* (1963), věnované problematice autenticity člověka, žité skutečnosti a praxe, propojovala marxistické východisko s inspirací fenomenologií (zejména Heideggerem) a byla čtena jako připomínka toho, že každá doba, i ta „nehistoričtější“, si utváří svou každodennost: složitě strukturovanou sféru pseudokonkrétní (fetišizované praxe, obstarávání a manipulace), kterou je třeba destruovat. Její destrukce ovšem neznamená popření danosti a existence jevového světa, ale zrušení jeho domnělé samostatnosti prokázáním jeho zprostředkovanosti a omezenosti (→ s. 264, kap. *Myšlení o literatuře*).

Jestliže ve sféře fejetonistické a humoristické bylo privátní často nahlíženo jako specifická pozitivní hodnota, protiklad falešného světa „velkých“ společenských cílů a politických zájmů, v prózách usilujících o analytičtější zachycení životních krizí jedinců se záhy začaly objevovat i postoje kritické,

kteřé posléze přerůstaly v motivy odcizení člověka v moderním světě, motivy citové prázdnoty a poklesu lidské aktivity na pouhé živoření.

V tradičněji koncipovaných prózách se problematizace privátního života stávala součástí psychologické kresby ústředních postav. Boj o osobní štěstí a citové naplnění, a to navzdory individuálním charakterovým deficitům protagonistů i dobovým politickým deformacím, byl v centru zájmu psychologických próz JARMILY MOURKOVÉ *Lhostejnost* (1963) a *Mlčení* (1969). Analýzou manželské a životní krize byla novela HANY BĚLOHRADSKÉ *Vítr se stočí k jihovýchodu* (1963). „Studie charakteru“ mladé intelektuálky vypovídá o jejím znechucení z omezených možností života, nutných kompromisů a fyziologických daností, vedoucím k rozhodnutí čelit životní stagnaci silami vlastního nitra.

Zvýšený zájem o subjektivní pohnutky lidského konání otevřel prostor k aktualizaci tradice a ke snaze znovu navázat na psychologickou prózu třicátých a čtyřicátých let. Jeden z jejích tehdejších čelních představitelů MIROSLAV HANUŠ se ve dvojici novel *Jana* (1963) a *Shunce toho rána* (1966) pokusil propojit psychologizující pohled s frekventovaným syžetem dospívající mládeže, která se musí složitě vyrovnávat s hodnotami a postoji starší generace. V první z nich je idyla studentského života tak, jak jej prožívá šťastně zamilovaná maturantka, konfrontována s tragédií manželské krize rodičů; v druhé pak řeší obdobná postava maturantky milostné problémy a nedorozumění s rodiči pokusem o sebevraždu.

Jestliže se Hanušovy milostné příběhy odehrávaly v jakémsi společenském vakuu, autoři mladší se snažili psychologický pohled na obdobná témata přiblížit současnosti a propojit s aktuální problematikou. SVATOPLUK PEKÁREK prokázal schopnost citlivé povahokresby v novele *Pasáž Luna* (1964), nicméně jeho příběh nerovné lásky mezi vzdělanou nehezkou dívkou z kdysi bohaté rodiny a ženatým brigádníkem, prostým dělníkem z venkova, byl vystaven i jako střet mezi ustupující minulostí a budovatelskou přítomností. Autorův zájem o psychologickou kresbu povah určil povídkový soubor *Noc k zahození* (1966), v němž Pekárek představil několik sugestivních portrétů společenských outsiderů, zejména alkoholiků, a umělecky přesvědčivě se dotkl i poválečných traumat Slezanů německého původu.

Důraz na problematizaci a deskripci všednosti vedl ke koncentraci děje povídky či novely do jednoho jediného dne (případně dne a noci). Tak je tomu také v próze JANA TREFULKY *Třiatřicet stříbrných křepelek* (1964), v níž se téma manželské, citové i společenské deziluze (včetně ztráty jednoznačné důvěry v dosavadní ideály) snoubí s motivy odcizenosti člověka, jehož aktivita je pouze zdánlivá, limitována zvyky a společenskými konvencemi. MILAN UHDE v novele *Ošetřovna* (v souboru próz *Hrách na stěnu*, 1964; samost. 1966) položil do kontrastu mladou lásku a nevládné

prostředí kasáren, respektive obecněji odlidšťující se nepřehledný moderní svět. Na srážce každodennosti a snu, samoty a spojení, touhy po nesmrtelné lásce a jejího zvratu do pragmatiky sexu vystavěl povídkový triptych *Milenci na jednu noc* IVAN KLÍMA (1964). Ke stejné látce se později obrátil také v trojici povídek *Milenci na jeden den* (1970), v nichž se ale již odrazil autorův příklon k poetice absurdity.

Překročit všední rozměr lidských příběhů lyrickou imaginací a fantaskními motivy se pokusil MIROSLAV STONIŠ ve sbírce *Povídky pod polštář* (1963). Próza je koncipována jako série krátkých epizod ze života manželské dvojice, vypravěč se však od realistických detailů a situací vydává na lyrické výlety do světa fantazie, kritických i mírně ironických úvah o mezilidských vztazích v moderní společnosti. Zdařilým navázáním na vančurovskou avantgardní prózu a také šrámkovskou lyrizaci a adoraci mládí byla následující Stonišova kniha *Srdce plné krve* (1965). Dvě novely, odehrávající se na letní dovolené, buduje zvýrazněný vypravěčský subjekt na polaritě reality a fikce, hře mystifikací, tajemství a uvolněných tužeb. Sugerovaná obrodná moc lásky přitom směřuje k závažnějšímu zhodnocení, k obnově přirozených zdrojů životní sebejistoty a obecně lidské vzájemnosti. V druhé novele se mladistvý duch revolty některých postav, namířený kdysi proti měšťáckým, „buržoazním“ řádům, obrací proti oficiózním a strnulým nositelům socialistické morálky.

Jako velmi osobitý autor se svou první prozaickou prací, knihou povídek *Směšné lásky*, v klíčovém roce 1963 prezentoval – do té chvíle uznávaný básník – MILAN KUNDERA. Východiskem trojice povídek, které dle autora vznikaly jako určité uvolnění po jeho pokusu o velké společenské drama (*Majitelé klíčů*), 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. Významové jádro povídek spočívá ve zvratech rozmarně rozehraných „anekdot“, které v soukolí doby nepřející apolitickému hédonismu končí vždy paradoxem; jejich protagonisté jsou dostiženi opakem toho, co zamýšleli. 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 dalších pokračováních cyklu, 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 reflexích příběhů vypravěčem – zvýraznit obecný existenciální rozměr svých stěžejních témat, k nimž patřilo 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. Obzvláště Třetí sešit se přitom vyznačoval promyšleným střídáním vypravěčských strategií (jež se projevilo též v řazení textů střídajícím námětově „lehké“ a „těžké“ povídky), zvýrazněnou konstruovaností příběhů, ironickým vyhocením libertinismu postav. Specificky kunderovským tématem, které vyrůstalo z osobní historie autora i celé generace, se přitom postupně stávala kritika „lyrického věku“ narcistních mladíků, kteří jsou – tak jako jeho 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 ZDENEY SALIVAROVÉ *Pánská jízda* (1968), jejichž společným tématem je ženská potřeba velké lásky, která nenalézá odpovídajícího partnera. Příběhům o pokažených erotických dobrodružstvích dominují dobře odposlouchané dialogy a komicky či tragicky vyhocené situace, pouze titulní povídka však má širší významový přesah.

Motiv nenaplněné lásky a konfrontace přízemní všednosti s nadosobním mýtem určila novelu JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Legenda Emöke* (1963). Setkání tří osob na rekreaci ve venkovské zotavovně je pojato jako konfrontace tří přístupů k životu: rodící se láska mezi mladým vypravěčem příběhu a krásnou Maďarkou upřenou k absolutnímu transcendentnímu ideálu je zmařena díky nízké pomluvě, jejíž autor, živočišný a přízemní učitel, je v závěrečné scéně vypravěčovy pomsty demaskován jako intelektuální tupec. „Touha po ztraceném ráji“ vymaněném z přízemní každodennosti se odráží v emocionální, až sentimentální modalitě vyprávění, pozorování a úvah vypravěče, které se snaží navázat kontakt s odvěkými zákonitostmi života a lidské lásky na pozadí biologických určení člověka. Četné hudební motivy pronikají do výrazové roviny textu v období „bluesového frázování“ v dlouhých větách inspirovaných Faulknerovým stylem.

Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu

Tvarová podoba mnoha z již jmenovaných knih připomíná, jak silně se česká próza šedesátých let inspirovala trendy v soudobých západních literaturách, včetně tak vyhraněných fenoménů, jako byla poetika francouzského nového románu, existenciálně orientovaná filozofie a poetika absurdity. Oproti západním inspiračním zdrojům přitom prózy tohoto typu získávaly osobitý výraz v očích soudobých čtenářů i tím, že se v nich rozkrývání situace člověka uprostřed odosobněných mechanismů technické

civilizace setkávalo se snahou o pojmenování soudobé české společnosti a jejího fungování v podmínkách politické a kulturní totality.

Podstatnou roli přitom hrála dobrá obeznámenost čtenářů a autorů s literárním děním a trendy za hranicemi zejména díky revue Světová literatura, v níž se od roku 1957 objevovaly nejen překlady Kafkových povídek, ale také početné překlady a studie z americké, anglické, francouzské a německé literatury, ale i z literatur takzvaně menších či exotických, například japonské, maďarské, švédské, finské a jiných. Na samém počátku šedesátých let mělo velký vliv na českou prózu několik příspěvků věnovaných francouzskému novému románu. Petr Pujman v nich komentoval základní teze jeho poetiky, mimo jiné snahu vymýtit z románu fabuli a „nastolit království popisu“, programovou depsychologizaci a anonymizaci postav a zejména snahu negovat tradiční vyprávěcí postupy a modely. Vycházel přitom z textů autorů, kteří zanedlouho byli českému čtenáři dostupní také v knižní podobě: Nathalie Sarrautové, Michela Butora, Alaina Robbe-Grilleta, Marguerite Durasové. Od roku 1964 se čtenářům představili Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, později Raymond Queneau. Mezi inspiračními zdroji získala výsadní postavení poetika absurdity: kromě již zmiňovaného Kafky, jehož dílu se dostalo široké pozornosti, byl v překladech od samého počátku šedesátých let přístupný Eugène Ionesco, Samuel Beckett a anglické absurdní drama (především Harold Pinter), humornou polohu absurdity reprezentoval v českém prostředí především Sławomir Mrozek.

Inspirace tezemi francouzského nového románu byla velmi silná a zasahovala autory pracující s rozmanitými poetikami. ALEXANDR KLIMENT v novele *Setkání před odjezdem* (1963), která je záznamem setkání manželské dvojice deset let po jejich rozchodu, z nového románu převzal metodu pozorování postav a věcí důsledně zvnějšku a připojil k ní jemnou významovou hru detailů, které odkazují k nevyřčeným tajemstvím nebo k minulosti protagonistů. Odhalování této minulosti a citová prázdnota postav, které se s ní vyrovnávají, tu přitom splývají s bilancí stalinské epochy.

Součástí vlivu nového románu bylo i objevení možnosti literárního a jazykového experimentu. Tyto experimenty s sebou přinášely i náročnější kompozice a takovou stylizaci textu, která s cílem vyprovokovat čtenáře k větší aktivitě ztěžuje orientaci v textu; způsob sdělování často může připoutat větší pozornost než sdělení samotné. Dokladem toho, že tlak na náročnost recepce ještě nemusel nutně být průvodním znakem všech textů, které lze označit za experimentální, mohou být prvotiny Josefa Vohryzka, Pavla Švandy a Josefa Jedličky experimentující se způsobem vyprávění a s kompozicí textu.

V próze *Chodec* JOSEFA VOHRYZKA (1964) hraje klíčovou roli přesná a vyčerpávající deskripce děje. Technikou vyprávění se text hlásí k robbe-grilletovskému nahrazování fabule popisem a k existencialistickému odcizení. V detailním záběru sleduje krok za krokem pohyb bezejmenného

hlavního hrdiny severským přímořským městem, aniž dává najevo cokoli o jeho motivaci, pocitech či uvažování, a pouze skrytě a v podtextu lze z narážek a toho, co zůstává v dialogu nevysloveno, vytušit dávný konflikt, který je příčinou rezervovaného, až odtažitého vztahu mezi hrdinou a obyvateli města.

Metodu prolínání, či spíše rychlého střídání úvahových pasáží a ilustrativních, exemplárních příběhů, líčených s dokumentární přesností, zvolil JOSEF JEDLIČKA ve své prvotině *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966). Reflexivní text, koncipovaný jako nepřetržitý proud výpovědi, představuje bilanci třicátníka v podobě kaleidoskopu drobných příběhů a životních situací, založených na empirii vypravěče, ale i třeba jen odposlechnutých. Z proudu vypravěčových úvah se vynořují jednotlivé situace, ilustrující celkovou atmosféru padesátých let – sestupu lidských hodnot k prázdnému konzumnímu životnímu stylu, uniformní šedi, závisti a otupělosti. Silná vnitřní exponovanost textu, dramatický spád, rychlost prostřihů, neustálá sebereflexe vypravěče (nad textem i vůči vznikajícímu textu) a soustředění se na vypsání vlastní zkušenosti daly vzniknout jednomu z nejpřesvědčivějších děl, která se pokoušejí o zachycení situace člověka v totalitním režimu. Vypravěče tu jeho úzkost před sebeklamem velkého eschatologického obrazu nutí k rezignaci na klasické vypravěčské postupy, z mnoha různorodých prvků je skládán obraz světa, jemuž vypravěč nevládne, ale je jeho spolutvůrcem i obětí. Sám sebe reflektuje jakoby ve stavu obležení, přičemž tento obraz se v textu objevuje v mnoha významových rovinách. Vypravěč se staví do pozice svědka, sestavujícího výpověď o své době pro příští generaci, reprezentovanou v textu jeho synem. Díky historické, filozofické a literární erudici vypravěč nevnímá padesátá léta jako výjimečné a netypické období, které je nutno přechkat, ale vsazuje je do osudů lidstva. Ve vývoji shledává jakousi smutnou zákonitost, která pramení z lidské povahy obecně a není typická jen pro léta padesátá. Jedinou možností, jak žít svobodně i v době nesvobodné, je nepodlehnout dobovým mechanismům a ideologiím, ale zachovat si nezávislost vlastního uvažování a vědomí, že existují věci, jež nás přesahují.

Ovlivnění novým románem je patrné i z *Anonymních povídek* PAVLA ŠVANDY (1967). Chlad, odcizení a neschopnost otevřené komunikace zmírňuje však v povídkách především tendence k úvaze a filozofické analýze a často také kontaktnější vyprávění v první osobě. Postavy situačních miniatur, jejichž syžet se ztrácí a rozplývá v přemýšlivé reflexi, jsou většinou bezmocné vůči únavě z každodenní rutiny a zaběhlého stavu věcí, úvaha je však přivádí k jistému smíření a klidu. Jinou polohu s nádechem bizarnosti mají povídky *Polský kříž*, kde je čtenáři tlumočen rozhovor matky a syna o návštěvě mrtvého strýce, nebo *Potřásl mi pravicí*, v níž je čtenář s pedantskou přesností informován o incidentu mezi vypravěčem a jeho známým,

informace jsou však relativizovány sdělením, že řečené „není docela a beze zbytku pravda“.

Značnou část prózy šedesátých let nový román inspiroval k propojení tematiky citového odcizení a krize lidských vztahů se zvýrazněnou analýzou banality každodenních úkonů, myšlenek a frází a jejich stereotypního a nesmyslného opakování, což vedlo k oslabení role příběhu, detailní evidenci vnějškovosti objektů a dějů, k nejednoznačnosti smyslu zobrazovaného a k nezasahování vypravěče do jeho možných interpretací. Oproti vzoru však typickým znakem českých próz zpravidla byla taková distance vypravěčského subjektu od zobrazované „reality“, která ponechala nemalý prostor pro nadhled tvůrčího subjektu, pro permutační hru s významy a fakty nebo groteskní stylizaci všednosti.

Postavy HANY PROŠKOVÉ v souboru povídek *Mořeplavba* (1964) dovádějí stereotypní úkony rodinného a pracovního života až k citové deprivaci a na hranici šílenství. Jakoby nezaujatý záznam všednosti, jenž se střídá s účastnějším podáním stavů, nálad a manželských krizí protagonistů, ponechává prostor pro další významy textu kroužící kolem tušených pevnin života, ke kterým vykolejené (především ženské) postavy navzdory realitě směřují. V pozdějším souboru povídek *Obrova zahrádka* (1968) Prošková zvýraznila rozpad fabule na řadu záznamů, momentek, portrétů či rozhovorů s důrazem na filtrování vnějšího světa skrze existenciální naladění vypravěčského subjektu. Vnější svět nabývá chimérických či symbolických rysů, ještě více je obnažena existenciální úzkost postav vydaných samotě či smrti, jež jsou k sobě přitahovány především soucitem.

ALENA VOSTRÁ se ve dvojici povídek *Bůh z reklamy* (1964) postavila na obranu lidské originality a hravé jinakosti před lhostejností každodenního světa. Vykreslením ženského a dětského pohledu na svět postavila alternativu k dospělé a mužské kauzální racionalitě, která zbavuje skutečnost kouzla svými apriorismy. Důrazu na evokaci nálady, atmosféry a psychického stavu postav tu odpovídá i způsob vyprávění, vyjadřující těkavost a nesnadnou uchopitelnost lidského nitra. V experimentálním románu *Vlažná vlna* (1966) se pak 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. Jazyk dialogů demonstruje nekultivovanost lidské komunikace, verbální násilí, oplzlost, úskočnost a zlo nahromaděné v účastnících hovoru, obsahovou vyprázdňenost promluv, nezamýšlenou komičnost. Věcné detaily ve své přeexponovanosti poukazují na další roviny sémantické hry textu, ve kterých

jsou zkoumány na jedné straně zdánlivá racionalita zavedených modelů a řádů dne a potírání jinakosti a „iracionality“ ženského a dětského přístupu ke skutečnosti na straně druhé.

Do „nížiny“ 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 pak plynule přechází v jeho vnitřní monolog, rekapitulaci vlastního života. Skutečnost všedních ranních úkonů i „skutečnost vědomí“ nechávají vystoupit obraz tíživého probouzení člověka v polovině životní cesty, úspěšného malíře, kterého trápí – pro Frieda typický – problém izolovanosti tvůrčího člověka od běhu „přirozeného“ života. Ten je zde navíc umocněný nároky, které si umělecké dílo (tedy něco, co existuje nezávisle na svém pochybujícím tvůrci) klade na dokonalost a definitivnost. Prostřednictvím odstíněné analytické práce s detailem a přecházení mezi několika kompozičními pásmy autor směřuje k poukazu na problematičnost lidské existence a rozklad životních jistot.

Až k neosobnímu tónu Fried tento svůj popisný styl přivedl v novele *Hobby* (1969) stavící na kafkovském napětí mezi nenápadností věcného jazyka a výjimečnou situací, kterou vyjadřuje. Tou je zde 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) míří až k touze opisovače po vyvázání znaku z nutnosti nést význam, po čisté estetizaci lidské činnosti; jednou z možných odpovědí na otázku samoučelnosti tvorby se stává sama uhrančivá autonomie sémantického gesta, „uzavřenost“, svébytnost tematické a stylistické výstavby novely. Obě Friedovy prózy tak akcentují nutnost sebepoznávání a sebeobnovy člověka i obtížnost hledání identity.

Snaha o využití a kombinaci různorodých vypravěčských prostředků moderní prózy je zřetelná také v novele JANA OTČENÁŠKA *Mladík z povolání* (1968). Autor v ní propojil téma milostných vztahů s problémem strachu ze stárnutí jakožto ztráty identity a pokusil se kombinovat objektivní popisy se záznamem asociativního proudu vědomí, prudkými filmovými střihy i metodou zvolna rozváděných úvah.

Automat Svět a jeho protikladné pojetí v tvorbě Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala

Krajní póly dobové polaroty utvářely na jedné straně ty postoje, které všednost poetizovaly a vnímaly ji jako pole autentického života, a na straně druhé – v této době početnější – přístupy, které ji chápaly jako pseudorealitu a hledaly cesty její kritického vykreslení a rozkrytí. V rovině vlastní prozaické produkce lze tyto dva krajní póly prezentovat protikladnou dvojicí: Hrabalovým souborem povídek *Perlička na dně* a Páralovou novelou *Veletrh splněných přání*, tedy knih, které stály na počátku rozsáhlé publikační aktivity dvou – pro budoucí podobu české literatury velmi významných – autorů, přičemž ani v jednom případě nešlo o skutečný debut. Hrabal překvapil čtenáře (v české literatuře dosud nebývalou) poetizací všední reality, hyperbolizovaným, často až groteskním vyprávěním o svérázných lidech, jejichž nespoutanost, posedlost po životě a zážitcích destruuje každý stereotyp a konvence myšlenkové i institucionální. Páral naopak zaujal „příběhem pokleslé aktivity“, groteskním zpodoběním statisticky průměrného hrdiny, který si za každou cenu hájí své stereotypní živoření.

Veletrh splněných přání (1964) byl první částí „černé pentalogie“ VLADIMÍRA PÁRALA, již spojovalo autorovo vytrvalé soustředění na problém každodennosti, na jedno pracovní a regionální prostředí (severočeský chemický průmysl) a jeden sociologický typ postavy. Další části této pentalogie tvořily prózy *Soukromá vichřice* (1966), *Katapult* (1967), *Milenci a vrazi* (1969) a *Profesionální žena* (1971). Myšlenkově tyto jeho literární modely vyrůstaly z touhy po absolutní autenticitě bytí, spjaté s milostným zážitkem i se snahou po pracovním uplatnění – obojí však u Párala vždy naráželo na mechanismy každodennosti, které v jeho prózách postupně dostávaly takřka mytický rozměr.

Adekvátní výrazové prostředky pro vyjádření střetu mezi každodenností a sférou nedosažitelných ideálů, snů a seberealizace individua Páral 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, ať již jsou spjaty s denním rytmem, jídlem, zaměstnáním, zábavou či sexem. Autorova volba stylistických prostředků tak vytvářela paralely k povaze moderního průmyslového světa, v němž jsou všechny jevy nivelizovány na statistický průměr. 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.

Páral své texty chápal jako globální model reality, přičemž kontinuálně rozvíjel jeden výchozí syžetový vzorec: každá z próz se mu stávala východiskem pro formulaci problému a jeho řešení v próze následné. Výrazným rysem počátků jeho tvorby proto bylo chápání prózy jako myšlenkového experimentu, kterému vždy nejprve (v lichých prózách) byli podrobeni jednotlivci, aby pak jeho výsledky byly (v sudých prózách) testovány v širších společenských vazbách a na větším počtu postav.

Emblematickým protagonistou Páralových próz byl (nepochybně autobiografií inspirovaný) mladý chemik, inženýr pracující v ústecké továrně. Ve Veletrhu splněných přání zpodobení této postavy neslo rysy tvrdé kritiky pokleslého živoření: Páralův „hrdina“ se natolik zabydluje ve stereotypní každodenní opakovatelnosti, že posléze nemilosrdně likviduje – navzdory svým snům – každou naději na změnu. V zájmu uchování stereotypního klidu je ochoten ztratit vysněnou lásku i sebe sama. V následující novele Soukromá vichřice Páral tuto kritickou perspektivu rozšířil na celou skupinu postav a poprvé uplatnil princip kruhové výměny děje a permutací mírně obměněných perspektiv, z nichž je nazírána jedna a tatáž událost. Několik partnerských dvojic tu najde odvahu se životnímu stereotypu vzepřít a s vidinou naplnění snu si postupně vzájemně vymění partnery. I v nových vztazích jsou ovšem zanedlouho dostižení stejným, ba horším stereotypem, než byl ten, před kterým prchali, a rádi se vrací zpět.

S tím, jak Páral stále více propracovával techniku textových permutací, se vyhraňovaly i jeho teze o nemožnosti vyhnout se každodennosti, která nivelizuje všechny lidské činy a sny o opravdovém bytí. Počínaje románem Katapult začínají u Párala mechanismu každodennosti dokonce podléhat i postavy aktivní. Hrdinou románu, který už tentokrát má zjevné sympatie autora, je mladý inženýr snažící se změnit stereotypní chod svého jinak úspěšného života. Prostřednictvím paralelních známostí s řadou žen na inzerát si vybírá ze sumy možných variant partnerského života, z možných prací a životních stylů a současně se snaží rozbít pevnou molekulu své fungující rodiny. Když se mu to podaří a on se vydává na let za potenciální budoucností, jeho náhlá impulzivní touha vrátit se zpět, k ženě a dceři, ke kterým už nepatří, způsobí, že se střetne se setrvačností a je katapultován vstříc tragické smrti. Román mísí pohádkové a mytické prvky se satirickým nadhledem, prvky absurdity s pochopením pro tragiku údělu ústřední postavy. Autorův způsob práce se symbolikou barev, jmen a postav, s literárními aluzemi a parafrázemi i s významotvornými vazbami mezi jednotlivými složkami výstavby textu přitom posiluje příznačný rys próz Páralova prvního období, tedy možnost jejich dvojího čtení: jednoduchého,

kteřé jde především po atraktivně prezentovaném příběhu, i takového, které proniká k hlubším významovým výzvám.

V následujícím románu Milenci a vrazi je myticko-alegorický obraz života jednotlivce z předešlé prózy posunut do kolektivní a historické perspektivy. Román začíná jako příběh soukromého i pracovního života několika mileneckých a manželských párů, přičemž všechny jeho podoby – lásku, sex, nevěru i boj o kariéru – autor vnímá prizmatem ukájení odvěké lidské touhy dobývat a nevyhnutelně následující ztráty energie a zlhostejnění. Román tak postupně přerůstá do globálního zobecnění: je ambiciózním modelovým ztvárněním vize, podle níž jsou dějiny střídáním vzestupů a pádů společenských kultur, respektive sérií střetů mezi chudými a hladovými „dobyvateli“ (v barevné symbolice díla „červenými“) a bohatými a přesycenými „obleženými“ („modrými“). Nelítostná determinace lidského jednání se promítá do nevyhnutelného procesu „zmodrání“ dobyteli, ztráty jejich energie po dosažení pozic obležených; tak se mohou stát terčem útoku nových červených a celý proces se opakuje. Neustálý třídní boj „barbarů“ s „dekadenty“ postrádá – na rozdíl od komunistických vizí – jakoukoli dějinnou finalitu, neboť tento důsledně skeptický pohled na dějiny je především projevem autorovy hravosti, která dovedla ad absurdum tezi o vítězství každodenního stereotypu a nutnosti vzpoury proti němu. Snaze posunout výpověď do mytologické roviny a současně jí zachovat její nezávaznou hravost odpovídá i autorova literární hra s výpůjčkami: mnohé děje tu parafrázují a parodují literární vzory (zejména Stendhalův román Červený a černý). Satirickým travestováním náboženských mýtů (řada postav tu je alegorickým převlekem postavy biblické), jakož i kolážovitou „magazínovostí“ (podtitul zní „Magazín ukájení do roku 2000“) se tu Páral přiblížil vypravěčským postupům, které lze označit za postmoderní. Tomu odpovídá i propojení experimentálního charakteru díla s jeho čtenářskou atraktivitou.

V románu Profesionální žena – s podtitulem „Román pro každého“ – ustupuje experimentální ráz textu postmoderně parodické hře, která má ambici i při zachování typických Páralových kulis a postupů uspokojit obě protichůdné skupiny potenciálních čtenářů. Záměrně zdůrazněná rovina populárního čtení (s odpovídajícím dramatickým napětím, sentimentem, násilím a tajemstvím) se tu prostupuje s parodií na pohádku a literární kýč. Oproti dosavadnímu „černému“ vyznění Páralových próz, končících vždy v nulovém bodě nesmyslně se opakujícího koloběhu lidského života nebo dějin, je tu vygradován příběh ideální hrdinky, která se vyvíjí z prostého manipulovaného děvčete v pohádkově dokonalou aktivní ženu. Celé dílo je ovšem koncipováno jako provokace literaturou: ústřední postava je na dálku řízena neznámým mužem, který pro její výchovu využívá literárních vzorů. V okamžiku, kdy dívka dospívá až ke schopnosti zcela řídit vlastní život, je

tento demiurg demaskován. Ironizována přitom není pouze masová četba, ale produkování literatury vůbec, zejména „profesionální“ pachtění se za čtenářským zájmem.

Zatímco Páralovy knihy vycházely nedlouho po napsání a osobitě vyjadřovaly atmosféru přítomného okamžiku, prózy jeho protichůdce 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* (1956), 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 niti*, 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) a *Ostře sledované vlaky* (1965; zfilmováno v roce 1966 v režii Jiřího Menzela, oceněno Oscarem za rok 1967) založily obraz Hrabala jako spisovatele, který byl zprvu kritikou velmi diskutován, zanedlouho však začal být vnímán jako jedna z nejvýraznějších osobností české prózy nejen šedesátých let, ale i celé druhé poloviny dvacátého století.

Historie a geneze Hrabalových próz byly širšímu čtenářskému okruhu zprvu skryty. V roce 1965 je poodkryl časopis *Tvář*, když uveřejnil ukázky z dosud nepublikovaného eposu *Bambino di Praga*, který byl předobrazem již vydané povídky *Kafkárna* (in *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet, 1965). Tím vešlo i v obecnější známost, že vydávané podoby Hrabalových textů zpravidla neodpovídají jejich starším rukopisným variantám. Tyto autorské zásahy do textů, které provázely Hrabalovu tvorbu i v následujících desetiletích, se tak staly předmětem četných literárněkritických a edičních úvah a poukazů na autorovu přílišnou ochotu ustupovat od původní podoby svých děl a přizpůsobovat je obecnému vkusu, případně politickým direktivám. Již při srovnávání prvních autorových vydaných próz s jejich původní podobou tak bylo (např. Janem Lopatkou) poukazováno na posun od experimentu a autenticity psaní ke graficky přehlednější členěnému textu, k vypracovanější poetice protikladu mezi nadšeným životem a líčenými katastrofami (tedy kontrastu okouzlení a černého humoru), k plastičtějšímu stylu, zkrátka k podobě literárně „obvyklejší“ a tedy lépe „konzumovatelné“. Tato hodnocení později vyprovokovala úvahy o tom, že textové variace, přepracovávání textů a dokonce i jejich cílená úprava na cestě ke čtenáři jsou součástí Hrabalova stylu a integrální součástí jeho způsobu psaní. Obhájci zdůrazňovali, že Hrabal žádný ze svých textů nepovažoval za uzavřený a definitivní (Milan Jankovič). Otevřenost a hravost v jeho vztahu k vlastním textům vyplývaly jednak ze zakotvení těchto textů v orální kultuře, která nerada pevně

fixuje, jednak ze složitosti Hrabalova uměleckého vývoje a v upřímnosti, s jakou autor neskrýval stopy svého psaní.

Příčiny splynutí Hrabalovy tvorby s dobovou atmosférou ležely jak v euforickém prožívání mnohotvárnosti přítomného bytí, tak i v její zjevné vazbě na aktualizovaný odkaz avantgardy. Ze složitosti Hrabalova autorského typu, který do sebe nasál velkou škálu podnětů (k nejsilnějším Hrabalovým inspiračním zdrojům patřily poetismus a surrealismus především v jeho výtvarné formě a umělecké výboje Skupiny 42), tak bylo akcentováno zejména propojení provokativnosti s lyrikou a s okouzlením kontrastními projevy života. Symbolem hrabalovského ozvláštnění všední skutečnosti se staly postavy „pábitelů“, které s autorem spřízněný interpret Emanuel Frynta charakterizoval jako „lidi posedlé po zážitcích, s hlavami rozpálenými nejzřetěštěnějším sněním, se smysly rozechvělými, nikdy uvážliví a nikdy morosové,“ kteří „nepřetržitě problematizují konvence myšlenkové i institucionální“ (doslov k výboru *Automat svět*, 1966). Jde o lidi vzdálené kariérním a politickým ambicím, kteří se uspokojují drobnými věcmi denního života a zaujatou činností v práci, pošetilých koníčcích, fandovství a podobně. Teprve vypravěčský úhel pohledu v nich odkrývá nečekanou ryzost a všední rozměr existence posouvá do svátostné dimenze. Dva emblematické pravzory pábitelů Hrabalovi představovala postava jeho „múzy“ strýce Pepina (poprvé v povídce *Smrt pana Baltisbergra* ze souboru *Perlička na dně* a v roli vypravěče v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*) a autostylizační postava baliče starého papíru pana Haňti, který se poprvé objevil v povídce *Baron Prášil* (*Perlička na dně*).

Hrabalovi vypravěči a jeho postavy se prostřednictvím řeči a stylizovaného zrcadla hyperbolizovaného vyprávění brání automatizaci života a odcizujícím silám ideologií. Líčením zveličených a fantastických historek, pozvedáním banálního či bolestného do bájného potlačují tyto pábitelé – kteří jakožto lidé z okraje či dna společnosti nahlédli tragickou podstatu života – úzkost a samotu a vytvářejí anekdotické a imaginativní světy, v kterých jsou přes všechny prohry pokaždé vítězi.

Zvláště první Hrabalovy knihy přitom typově představují prózy výrazně založené na řeči a promluvě. „Hovory lidí“ v nich přibližují „mnohohlas života“, atmosféru a situační momentky rozličných prostředí sociálních i místních (Nymburk, Kladno, pražská periferie, zejména Libeň); některé rozměrnější texty (*Baron Prášil*, *Bambini di Praga* 1947 a *Jarmilka*) však již mají souvislejší dějovou stavbu. Hrabalovo avantgardní východisko se promítlo především do stavebného principu konfrontace a kontrapozice situací, obrazů a vjemů (také dialogy jsou spíše konfrontací simultánních hlasů než skutečným rozhovorem), přičemž podstatné bylo provokativní stírání hierarchie mezi vysokým a nízkým, zažitým a vysněným, odporným a nádherným, minulým a současným. To umožnila autorova technika literární

koláže a montáže, která evokovala přerývané prostupování dílčích promluv i pojetí života jako karnevalu, v kterém motivy smrti a utrpení přecházejí do motivů životního opojení a vše se sjednocuje v jediném, vnitřně dialektickém proudu nespoutané vitality. Groteskně pábitelský živel je tu výrazem lidské pospolitosti a družnosti, která jeho vyznavače dovádí k zálibné ritualizaci jazyka a mytizaci všedního života. Část kritiky ovšem záhy v hrabalovské stylizaci viděla i nebezpečí přílišné idylizace.

V umělecky vyrovnané autorově próze tak, jak ji okolo poloviny šedesátých let postupně představovaly jednotlivé knihy, představuje dílčí vrchol experimentální novela *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, stylizovaná jako syrový záznam jediné souvislé a neukončené věty, vzrušený monolog stárnoucího muže, strýce Pepina. V souvislém mluvním proudu vzpomínek a radosti z vyprávění se tu střídají a proplétají roviny eroticko-chlubná, náboženská, vojenská, řemeslnická a laicky „kulturologická“. Svou působivost novela zakládá na specifických kontrastech míst, ve kterých vypravěč přeskakuje od jednoho tématu k druhému, i na vyšinutí běžných významů slov, frází a obrátů. Osvobodivý a humorný tok nehierarchizovaných vyprávěných obrazů ruší obvyklé čtenářovy mechanismy vnímání a ve významových kontrastech nabízí prožitek existence nespoutané účelem.

Tradičnější cestu k epice Hrabal našel v novele *Ostře sledované vlaky*, v níž se jeho lyrizující obrazná poetika propojila s typem prózy opírající se o pevné dějové jádro a mířící ke zřejmému ideovému poselství. Na základě vlastních starších textů (*Kain*, rkp. 1949; *Fádní stanice*, napsáno pravděpodobně 1953) Hrabal vystavěl válečný příběh, ve kterém se prolínají dvě roviny. Rovina iniciační (vypravěčem je mladík, kterého první milostný a sexuální nezdár dovede k pokusu o sebevraždu, aby byl později do tajů tělesné lásky úspěšně zasvěcen záhadnou odbojovou pracovnící) tu je umocněna obrazy z všedního válečného života. Malé venkovské nádraží a figurky, které utvářejí jeho atmosféru, jsou synekdochickou zkratkou země nedobrovolně vtažené do války. Napětí mezi každodenním životem a krutostí války, soukromím a dějinami, mezi erotice se oddávajícími Čechy a válčícími vojáky Hrabal v závěru vyhrotil v nepatetické hrdinství protagonisty, kterého jeho zasvěcení do dospělosti přivede i ke zneškodnění německého vlaku s válečnou technikou.

Postupující liberalizace společenského života i nakladatelské politiky umožnila Hrabalovi postupně publikovat i texty, které měly blíže k jeho výchozímu kontextu „libeňského undergroundu“ padesátých let. Tak je tomu v souboru *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), který byl další autorovou výpravou do oblasti „angažované“ prózy. Možnost námětově a poetikou se vrátit ke svým tvůrčím počátkům v padesátých letech se Hrabalovi otevřela s tím, jak bylo možné publikovat alespoň dílčí svědectví o

době kultu osobnosti. Sedm próz knihy tvoří komponovaný celek, jehož svědeckost byla dosažena nejvlastnějšími prostředky totálního realismu: reportážností, důrazem na každodennost, poetickými výčty předmětů symbolizujících násilný přechod z jedné epochy do druhé, téměř nesyžetovou koláží obrazů kladenské průmyslové a pražské městské scenerie a hovorů lidí smetených únorovým převrácením na okraj společnosti. Lidé vykojení ze svých dosavadních životů v těchto prózách hledají svou novou identitu i cestu k sobě navzájem, přičemž jejich síla je ve schopnosti žít tady a teď, v pábitelství a alternativním vidění světa, které je přirozenou reakcí na tlaky doby. Pro vyznění knihy je podstatná absence hodnotících soudů, přednost dostává evidence věcí a různohlasu lidí; oproti jiným Hrabalovým prózám založeným na auditivním principu je zde více akcentována složka vizuální. Knihu rámcují dva lyrické texty, které jsou značně upravenými a zprozaizovanými variantami (tedy spíše novými díly) dvou básnických eposů z roku 1950: *Bambino di Praga* (zde s názvem *Kafkárna*) a *Krásná Poldi*. Jejich dokumentárnost zbavuje autorovu surrealistickou obraznost výlučnosti a dává vzniknout textové montáži lyrických výpovědí, unešení životem, momentek lidských osudů na pozadí architektonického dědictví Prahy, respektive drsného prostředí kladenských hutí a dělnických ubytoven. Porovnání těchto dvou textů s původními eposy dobře ukazuje postup od lyrického básnického východiska a rabiátské polohy ke zcivilnění próz.

Ještě výraznější návrat k raným východiskům tvorby znamenalo vydání „existenciální povídky“ *Legenda o Kainovi* (jež byla předobrazem a jedním z pramenů prózy *Ostře sledované vlaky*) a již třetí varianty textu *Legendy o Egonu Bondym a Vladimírkovi* (Boudníkovi) v souboru *Morytáty a legendy* (1968) a také plánovaná edice nejstarších autorových textů pod názvem *Poupata*, jejichž náklad byl v roce 1970 skartován. Do *Morytátů a legend* Hrabal shrnul – v autorské úpravě a v redakčním zkrácení – rozmanité texty psané v rozpětí sedmnácti let. Kniha tak představovala jakousi vzorkovnici dosavadních autorových tvůrčích poloh, zároveň však signalizovala i tvůrčí hledání: znovuotevření se inspiraci literárním okrajem a snahu o obnovení dotyku s anonymní lidovou tvořivostí, u Hrabala tedy především s městským folklorem reprezentovaným hospodským hovorem, anekdotou, legendou a morytátem v aktualizované podobě. Celkové ladění montáží a textů tíhne k podobě uvolněného monologu, k tvaru, který Hrabala později, v první polovině sedmdesátých let, přivedl k „psaní proudem“, v němž je volné střídání obrazů sjednoceno se spontaneitou mluvního proudu a v němž se pábitelem naplno stává sám autor.

Hrabalovská technika poetizace všednosti přitahovala v následujících desetiletích mnoho autorů. Ještě v šedesátých letech bylo možno její vliv pozorovat v drobných prózách o lidech, jejichž touha po nonkonformním, bohémském životě naráží na danosti etablovaných společenských pořádků, které

do souboru *Kapři v kvetoucích trnkách* (1969) shrnul PETR CHUDOŽILOV. Žánrově rozkolísané prózy bez pevné epické linie, se smyslem pro vykreslení atmosféry, prostředí a smyslových prožitků prokazovaly autorovo zaujetí kontrastními projevy života a poetizací lidí na okraji společnosti.

Fantazijní próza a hravá absurdita

Popularizace díla Franze Kafky a jeho poetiky, kterou v roce 1963 přinesla liblická konference, vstoupila do kontextu, který byl tomuto konceptu literatury velmi nakloněn. Protnula se totiž s celosvětovou vlnou poetiky absurdity a se zvýšeným zájmem o problematiku odcizení individua v groteskním světě zmechanizovaných vztahů, která navíc byla v Československu modifikována i narůstajícími pochybami o smyslu společenského režimu slibujícím radikální pozitivní proměnu života. V českém prostředí ovšem groteskno a absurdita měly svou vlastní tradici, na kterou upozornil například Jan Grossman, když v doslovu ke knižnímu vydání Havlovy hry *Zahradní slavnost* (1964) poukázal na skutečnost, že anekdotická hyperbola, která s daným světem nepolemizuje, ale naopak do důsledku plní jeho normy a tím jej dovádí ad absurdum, je hlavním kompozičním prvkem Haškova Švejka.

Při hledání geneze české 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. Tedy žánr představující přehledný svět základních hodnot, otevírající 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 vůní* (1959). Dějově pestrý a komplikovaný příběh o putování trpaslíka Pitryška, který uteče z pohádkové knížky a snaží se najít alespoň jednoho přítele sobě podobného, je metaforou osamělé pouti za skutečnými hodnotami, které lze podle zákonitostí pohádky najít nejspíše tam, kde si jich dříve nikdo nevšímal.

KAREL MICHAL v knížce *Bubáci pro všední den* (1961) narušuje pravidla klasických pohádek tím, že pohádkové bytosti a předměty konfrontuje s nepoetickou, až přízemní realitou běžného každodenního života v soudobé socialistické společnosti. Postiženým postavám ale setkání s nadpřirozenem přináší spíše problémy než užitek: kdo se umí proměnit v medvěda, skončí maximálně jako exponát v zoologické zahradě a mrtvá kočka, která mluví,

není využitelná ani k vědeckým pokusům, protože její neúprosná logika a pravdomluvnost je pro normy „normálního“ světa nepřijatelná. Přestože se o existenci racionálně nevysvětlitelných jevů lze přesvědčit vlastními smysly, jsou z materialistického hlediska nepřijatelné a ideologicky závadné a trvat na svém přesvědčení je tedy z hlediska většinového názoru, který je nejvyšším zákonem, pobuřující a urážlivé. Jediným sebezáchovným řešením je zapřít vše, co se „normalitě“ vymyká.

V šedesátých letech vyšlo také několik knih MILOŠE MACOURKA: povídky *Živočichopis* (1962), *Žirafa nebo tulipán?* (1964), pohádky *Jakub a dvě stě dědečků* (1963), *O hodném chlapečkovi, který se stal kredenci* (1965) a *Mravenečník v počtenci* (1966). Příznačným rysem těchto próz jsou fantazijská lehkost, absurdní humor, nadsázka a využívání možností jazykové hry, ale také kritika moderní společnosti či spíše obecných charakterových zlovyků, jako je sebestřednost, lhostejnost, nenasytnost nebo pýcha. Macourek žánrově tenduje k bajkám s hravě formulovanými pointami, což mu umožňuje přijatelnou míru didaktičnosti a moralizování. Nejčastějšími hrdiny příběhů jsou jednak děti, jednak zvířata, která jsou jako v tradičních bajkách nositeli lidských vlastností; rekvizity Macourkových pohádek jsou však veskrze moderní, „nepohádkové“ a jednoduché (k oživení mamuta není třeba zázračného elixíru nebo kouzelné hůlky, ale vytrvalého umělého dýchání, a pokud si někdo zaplní hlavu nesmysly, musí si pořídit náhradní).

Pohádkou *Bublíny nad městem* (1964), vazbou na Divadlo Na zábradlí, ale i 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. Vyskočilova prozaická tvorba tak byla vlastně „vedlejším produktem“ jeho divadelních aktivit, které propojovaly autorovo osobité pojetí herectví se vzděláním v oblasti psychologické a mířily až do sféry filozofické. 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 přitom jeho texty ze souboru *Vždyť přece létat je snadné* (1963) ještě mají podobu krátkých ucelených humoristických povídek, v souboru *Kosti* (1966) se již stávají součástí komponovaného celku. V knize *Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taký znamená Maléry* (1967) jsou pak propojeny autorským komentářem vysvětlujícím okolnosti vzniku, záměr a limity jednotlivých „her“. Ocítají se tak na pomezí prózy a dramatu a nezakrývají, že jsou podkladem k uvolněné improvizaci. Důrazem na aktivitu

adresáta a na práci s jazykovou a tvarovou stránkou textu tu vstupují do experimentální linie prózy i divadla.

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; autorovi se vždy daří udržet rovnováhu mezi humornou lehkostí a přesahem do obecnější výpovědní roviny. Tak například zajíc Kudýš z povídky Proč se lidé bojí zajíců získává všem zajícům respekt u myslivců svou sečtělostí a schopností fundovaného rozhovoru, v rámci vlastní zaječí komunity je však pro stejné vlastnosti hendikepován. Titulní postava povídky Och, Kusejr, to byl talent (Kosti) má zase nadání rozmělnit svým povídáním cokoli, o čem mluví: předměty stejně jako společenské problémy a nakonec i sebe sama (čímž se ovšem promění v miliardy Mikrokusejrů, kteří se stanou součástí každého z nás).

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. Například běžná fráze „někam to dotáhnout“ (v povídce Hlavní problém pomocné biofyziky ze souboru Kosti) jej inspiruje k dlouhé úvaze, co to vlastně je to „to“, jakým způsobem „to“ člověk táhne, jestli přitom musí své břemeno vyvažovat a čím se musí učinit těžším, aby „to“ utáhl. Čtenáři dokonce nabízí náčrtky kladkostroje, kterým se „to“ dá táhnout. V povídce z těžkého života pracovníků jakéhosi nesmyslného úřadu nazvané Prožluklost (Kosti) je zase klíčovým motivem snaha uchránit si své máslo na hlavě a vyprávění o tom, co by se mohlo stát, pokud by čerstvost tohoto másla přestali kontrolovat nadřízení „na lešeníčkách“. Vyskočil se neustále vrací také k napětí či nesouladu mezi realitou a jejím pojmenováním. Jeho oblíbeným postupem je „hnidopišská“ analýza smyslu nesmyslu, při níž tázající se subjekt-tvůrce textu každý svůj závěr vzápětí opět neguje a dotahuje jej v ještě smělejší teorii o příčinách a důvodech toho či onoho jevu, například jednání postav příběhu. Vypravěči je přitom v textu dovoleno vše: např. ve hře-povídce Bráškové (Malé hry) hledá příčinu toho, proč v domě, který nemá elektrické vedení, začnou elektrické spotřebiče fungovat poté, co je dvojice uzurpátorských opravářů přes protesty majitele upatlá vším, co v domácnosti najdou (od míchaných vajíček a sardinek až po med). Vypravěč se nad tím zprvu spolu se čtenářem podivuje, ale nakonec přijde na naprosto „logické“ řešení, totiž že za to může med, neboť „med pomáhá“.

Mnohé Vyskočilovy texty činí součástí experimentální linie prózy i jeho práce s grafickou podobou psaného textu: rozlišování důležitosti sdělení různým typem písma, využívání možností poznámkového aparátu (který v Prožluklosti dosahuje stejné délky jako „poznámkovaný“ text), dělení textu do různě strukturovaných celků, intermezz a obrazů. Tato vizualizace a literarizace textů paradoxně posiluje dojem improvizovanosti sdělení a propojuje je s jejich divadelní genezí: tak, jako je v mluvené řeči možné intonací odlišit podstatnější od méně podstatného, v psaném textu umožňují pasáže, sdělované jakoby mimochodem či jako poznámky, zachytit „okamžité“ nápady a postřehy mluvčího.

Vyskočilovy texty a zejména jeho divadelní činnost měly zásadní vliv na několik generací tvůrců, zejména divadelníků. Od společného působení v pražské vinárně Reduta se odvíjely počátky zpěváka, herce a spisovatele JIŘÍHO SUCHÉHO. Spříznění s Vyskočilem tak lze pozorovat i v Suchého knize *Sto povídek aneb Nesplněný plán* (1966). Spojuje je tvar krátkého anekdotického příběhu, který prostřednictvím jazykové a situační komiky ironizuje životní stereotypy a všední motivy rozvíjí až do groteskních a absurdních podob. Kromě humoru, který nachází smysl sám v sobě, tu Suchý pracuje také s moralistním podtextem, s „rubem“ komicky gradovaných situací.

Kafkovská inspirace

Jakkoli autoři textů, přiřazených do linie uvolněné prozaické fantazie a hravého nonsensu, byli dobře obeznámeni s dobovou poetikou absurdity a reagovali i na kafkovské podněty, nešlo u nich zpravidla o přímé ovlivnění (Vyskočil sám nejednou módní oblibu intelektuálního tématu odcizení parodoval). Jejich tvorba se ale doplňovala a prostupovala s tím proudem české prózy, který preferoval vážnější polohy hravosti a Kafkou se inspiroval bezprostředněji.

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 pak ve fragmentu novely Čj. 17 309 *Lékař*, která je místy až naturalistickým popisem vyšetřování člověka zatčeného a manipulovaného byrokratickým aparátem, aniž by mu kdo sdělil, co je mu kladeno za vinu. Autorova snaha o nalezení vlastního prozaického výrazu je zřetelná i z povídek *Hlas volající na poušti*, *Slova*, *Čekání na hranici*, které svou racionalitou a vážnou intelektuální hravostí, s níž uvažují nad neskutečností popisovaného světa, jsou blízké ironické vypravěčské poloze Věry Linhartové.

Silnému kafkaovskému fluidu neunikl ani KAREL EICHLER v řadě textů své prvotiny *Antipašije* (1966), například v povídce *Amputace*, v níž úředník v nemocnici vrací vypravěči omylem amputovanou nohu a žádá potvrdit převzetí. JAROSLAV PUTÍK v titulní povídce souboru *Pozvání k soudu* (1964) posouvá kafkaovskou 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.

Obecně je ovšem z většiny povídek Putíkova souboru zřejmé, že bližší než poloha kafkaovská je mu poloha čapkovská: z osobních výpovědí vypravěčů, z nichž každý z hlediska limitované perspektivy svého vlastního osudu směřuje až k otázkám noetickým, zaznívá morální a společenská výzva k individuální zodpovědnosti za vlastní skutky. Čapkovský je i Putíkův zájem o apokryfy, jimž je věnován jeden ze šesti oddílů. Danielova proroctví a příběh tří mládenců v peci ohnivé zachovávají v Putíkově podání původní čas a realie, zázračné vnuknutí je však nahrazeno bystrou logikou a odhadem uvažování panovníka, jehož spokojenost s výkladem věštby rozhodne o bytí a nebytí vykladače.

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). Kafkaovský prožitek existenciální absurdity a motiv zosobněného nemotivovaného zla je také nosným momentem prózy VĚRY SLÁDKOVÉ *Klec* (1969). Text je monologem hlavní postavy fizla, který si uvědomuje, že ztrácí důvěru svého zaměstnavatele, a snaží se prokázat vnějškovou loajalitu a posléze uniknout ze svého postavení. Jeho počínání je však odsouzeno k nezdaru především proto, že nezná ani smysl práce, na níž byl najat, ani záměry toho, komu slouží, a může tedy jen těžko odhadnout dopad svého jednání. Příběh se uzavírá variací na scénu poprav v závěru Kafkova *Procesu*.

Manipulace mocí a možnosti svobodného jednání jedince konfrontovaného s mechanismem moci jsou tématem dvou „kafkaovských“ próz IVANA KLÍMY vydaných pod společným názvem *Lod' jménem Naděje* (1969). Oba texty autor buduje na modelové situaci uzavřeného okruhu lidí, kteří se ocitnou v ohrožení a jsou nuceni učinit zásadní rozhodnutí. V prvním případě (povídka *Porota*) se jedná o odvahu zachovat se v souladu se svým svědomím a nestát se součástí předstírané hry na spravedlnost. Přestože hrdina ve svých očích v této zkoušce obstojí, je jeho odvaha relativizována, neboť se ukáže, že i jeho duševní boj se zbabělostí byl součástí mocenského plánu a on tedy jen splnil očekávání. Titulní novela řeší podobné téma – její

hrdina hraje dvojí hru a pokouší se s těmi, kdo mají osud skupiny pasažérů lodi Naděje v rukou, vyjednávat a uzavřít kompromis. Jeho snahy však končí nejen nezdarem, ale navíc vyobcováním z komunity těch, jejichž jménem jednal, a ztrátou důstojnosti. 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.

Cestou k existenciálnímu a nadčasovému pojetí válečného tématu

Celá šedesátá léta nabízela kontinuální řadu děl s tematikou války, která byla projevem zájmu motivicky, emocionálně a intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako o osudové nesvobodě, tragické předurčenosti i dědictví, jež se zadřelo do života a duší jedinců. Postupná liberalizace umožňovala i návraty k tématům v padesátých letech zapovězeným. To byl případ novely FILIPA JÁNSKÉHO *Nebeští jezdci* (1965; zfilmováno 1968), beletristického zpracování osudů československých letců v britském královském letectvu.

K významnější proměně poetiky děl s tématem války došlo okolo roku 1963, kdy u próz s uměleckými ambicemi ustoupila inspirace autentickým osobním zážitkem a naopak se posílily prvky modelové, nadčasové a existenciální.

Otázku, zda autor, který dosud námětově čerpal z okruhu vlastních prožitků, z něj dokáže vystoupit a přinést nové pohledy a umělecké podněty, si dobová kritika kladla nad tvorbou ARNOŠTA LUSTIGA. Pochybnosti o prozaikových dalších vývojových možnostech vyvolal zejména jeho pokus zachytit atmosféru „árijského“ prostředí za okupace v souboru povídek *Nikoho neponížíš* (1963). Prózám prosyceným étosem vzpoury a činu byla vytýkána abstraktnost, přestylizovanost, konstruovanost a nevěrohodnost psychologické motivace.

Naopak následná novela *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964) byla pro Lustiga jednoznačným úspěchem a patří k vrcholům jeho tvorby. Její námět o skupině bohatých Židů, ze kterých Němci vylákají obrovské částky výměnou za příslib svobody, sice vychází ze skutečné události, Lustig jej však pojal jako příležitost ztvárnit z nového pohledu příběh o střetnutí lidské důvěřivosti i bezmoci s krutou mocenskou manipulací. Příběh je veden z pozice autorského vypravěče, který své komentáře a nadhled potlačuje ve prospěch postav, především jejich promluv, vtiskujících próze ironicko-

tragický rozměr. Ten je na jedné straně zdůrazňován „korektností“ promluv gestapáckého velitele, nadnesenou rétorikou jeho stupňovaných požadavků, které člení jednotlivé etapy cesty zajatců k pomyslné svobodě a oklikami zpět k smrti, a na straně druhé důvěřivou noblesností Židů, jejich vírou ve splnění závazků. Hrůza Osvětlemi, výchozí i konečné stanice putování, je podána letmo, v náznacích, které procházejí mimo vědomí privilegovaných, ačkoliv všechny detaily (gestikulace zajatců, dým komínů apod.) signalizují neodvratnost spění k tragickému konci. Vzpouza titulní postavy, která se v závěrečné scéně před plynovou komorou chopí zbraně a aktivně se brání (je stylizována ve starozákonním duchu a předznamenává ji modlitba starého Žida), tu není pouhým aktem msty, nýbrž především projevem „důstojnosti poražených“, důkazem o jejich síle proměnit ponížení v hrdost.

Také následující Lustigova tvorba se většinou pohybovala kolem autorova ústředního tématu, židovského osudu za druhé světové války, a hledala rovnováhu mezi prožitkem a volnou fabulací (soubor próz *Hořká vůně mandlí*, 1968). Výjimkou dokládající autorovu občasnou snahu vymknout se je naopak próza z prostředí pracovních vojenských táborů *Bílé břízy na podzim* (1966) a románový příběh lásky zasazený do izraelsko-arabské války, jíž se autor na konci čtyřicátých let účastnil jako reportér (*Miláček*, 1969).

Napětí mezi empirickým prožitkem a směřováním k obecnější, modelové výpovědi o lidském chování v abnormální situaci určilo také *Obchod na korze* LADISLAVA GROSMANA (1965; téhož roku vznikl i stejnojmenný film režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, který byl roku 1966 oceněn Oscarem). Autor se v této próze mohl opřít o znalost rodného Slovenska, atmosféry jeho státní samostatnosti v době války, jazyka, zvyků, myšlení a jednání tamních Židů, jakož i o svůj smysl pro bizarní, groteskní vyhocení konfliktních situací. Základním motivem prózy, založené na paradoxu obrácených rolí, jsou otázky, zda malý a slabý člověk dokáže odporovat zlu, ztělesněnému protižidovskými zákony a jejich vykonavateli (hlídkovskými fašisty) a dokáže v sobě zmobilizovat dost sil, aby odolal výhodné šanci, která se nabízí, totiž získat postavení a majetek na úkor druhého. A pokud příležitosti neodolá, zda bude schopen si za dané situace zachovat vlastní důstojnost. Autor tu obrací naruby problém oběti – vyostřuje protiklad mezi blaženým stavem hluché majitelky galanterie, Židovky, jež setrvává v iluzích o lidské dobrotě a není schopna vnímat krutou realitu, a bezmoci „hodného arizátora“, který navzdory iluzím o možném soužití a o sobě samém podléhá neúprosné logice hry, jejíž pravidla přijal, vše pohlcujícím ničení.

Problematiku sebereflexe, schopnosti vyrovnat se s vlastními činy – situovanou tentokrát do pomyslného českého městečka – rozvíjí VĚRA KALÁBOVÁ v próze *Ve městě jsou bratři Steinové* (1967). Komponuje ji jako prolínání epické přítomnosti a minulosti: kniha začíná zprávou o možném

návratu Židů, která řadu obyvatel městečka vyděsí; minulost je pak vybavována jako tříšť návratů, sebeobhajob a sebezkoumání těch, kdo neúčastně přihlíželi tragédii bližních, nebo dokonce z ní kořistili. Podobně jako Grosman, avšak bez jeho groteskně komického nadhledu autorka nastoluje problém degradace člověka, kterého vidina zisku, byť nepatrného (nepatrnost zisku je zdrojem absurdity) natrvalo vtahuje – nedokáže-li se očistit prožitkem a poznáním viny – do sítě strachu z odplaty za spáchané zlo.

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*), nebo vyrovnat se s traumatickým zážitkem mnichovské porážky a selhání (román *Slepé rameno*), anebo najít sebe sama a zapomnění v milostném citu (*Adelheid*).

V novele *Střepiny v trávě* (1964) promítá autor téma „poznámenání válkou“ do příběhu české dívky, která byla za války zavlčena do říše a jejíž pokus navrátit se po válce domů, ke své matce a do českého prostředí, ztroskotává a ona tak po letech prchá zpět k adoptivním německým rodičům. Příběh je stylizován jako „hra osudů“, v níž však více než dějová složka nabývají na váze sondy do vnitřního světa protagonistů (matky, dcery a vnitřně podlomeného mladíka). Jejich deprese a zmatky autor navozuje i nepřímou, sugestivní vizuální evokací prostředí a atmosféry (někdy až přízračnou krajinomalbou, obrazem hřbitova a rodinného hrobu, válečných vraků) a také návraty k minulosti.

Střepinám v trávě předcházela román *Slepé rameno* (1965), v němž Körner daleko více uplatnil postupy moderní prózy. Na první pohled „mravoličný“ příběh života bývalého důstojníka je tu podán v stylové rovině, která jej člení „po dávkách“, diskontinuitně a mezerovitě, s náhlými přechody z minula do reálného času příběhu, neustále přerušovaného, často jen s náznakem souvislostí. Tyto postupy, jež navozují „prázdnou kolem věcí a lidí, onu dřevost života, slepovaného ze ztrát a hořkostí“ (Zdeněk Kožmín), obnažují významové zaměření díla, naznačené v metaforické rovině titulem románu. Próza vypovídá o zmarněných ideálech, životě stranou velkého dění, efemérnosti odboje, jenž by smysl potupně pokoření Mnichovem, trvale traumatizující protagonistu, a současně i o prázdných, nenaplněných prostorech života milostného a manželského; na jeho pozadí se rýsuje touha po plném životě, pointovaná v závěru paradoxní ironií dějin – smrtí protagonistovy manželky, která se stane obětí náhodné střely.

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 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. Vyprávění není vedeno v první osobě, je však založeno na preferenci zorného úhlu protagonisty, jeho reflexí i samomluv, jimž nadhled objektivizovaného vypravěče propůjčuje dostatečný prostor. Tragické vyústění, sebevražda Adelheid a zavržení hrdiny společenstvím, které jeho milostný vztah odmítá, podtrhuje baladické ladění novely. Verdikt nad ním tu ovšem nevynáší nadosobní moc, ale doba s její 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 celé řadě próz s tématem války (ačkoliv méně vyhraněně než u Körnera) lze během šedesátých let pozorovat postupné oslabování 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. Do jaké míry byla obdobná tematika aktuální, svědčí drobná baladická próza JANA PROCHÁZKY *Kočár do Vídně* (1967), která vznikla jako literární adaptace původního scénáře ke stejnojmennému filmu Karla Kachyni z roku 1966. Výchozím motivem krátkého příběhu, soustředěného do jedné noci na konci války, je hluboká nenávist venkovské ženy a touha pomstít smrt muže zabitého nacisty. Příběh se odvíjí od chvíle, kdy je žena donucena mladinkým německým vojákem zapřáhnout bryčku a napomoci mu k útěku. Baladická atmosféra jízdy nočním lesem podkresluje napětí, za nímž se skrývá nejen vojáková číhavá pozornost a narůstající, avšak stále odkládané rozhodnutí ženy jej zabít, ale i erotické pnutí mezi mužem a ženou. Tradiční žánr balady autor aktualizoval: psychologické zaměření zprostředkoval sérií disonantních obrazů přírody a situací, téma odplaty završil kontrapunkticky – obrazem spícího vojáka v objetí ženy, jakési „idyly“, kterou vzápětí rozbijí revoluční gardisté, ztělesňující historicky podmíněnou závaznost kolektivního trestu za spáchané zlo. Autor nesoudí, na čí straně je pravda, ponechává rozhodnutí a odpověď na čtenáři.

Dokladem posunu, k němuž v této námětové oblasti v průběhu šedesátých let došlo, může být starší próza LUŽKA ŠNEPPA *Klopýtání po bouři* (1963). Naivní příběh lásky Čecha a Němky v pohraničí v době bezprostředně poválečné je tu pojat ještě jako ilustrace napjatých národnostních vztahů, vzájemné a těžce překonávané nenávisti, který je však nekonfliktně ukončen odsunem dívky a hrdinovým rozhodnutím zůstat doma s nadějí, že „se jednou zvedne hraniční závora [...] To bude záležet na mně, na všech, kteří milují“.

JOSEF STRNADEL se vrátil k tématu války v souborech *Noc v patách* (1969; rozšíř. s tit. *Torzo*, 1981) a *Noc je vlak, který jede domů* (1969). V autobiograficky založených prózách laděných do polohy lyricko-meditativní dominuje motiv beskydského domova jako záchytného bodu v drastických situacích života člověka vrženého do světa násilí. Na principu konfrontace stručně načrtnutého portrétu váženého německého občana a výjevů z jeho minulosti jako velitele koncentračního tábora buduje JOSEF KOENIGSMARK prozaický soubor *Motýlí kvas* (1969). Z lehce parodického nadhledu klade otázku odpovědnosti, viny a trestu jako problém nejen společenské odpovědnosti, ale i odpovědnosti jedince a jeho schopnosti nebo neschopnosti sebereflexe.

Ladislav Fuks: absurdita ve válečné tematice

Významné místo v české literatuře šedesátých let zaujala tvorba LADISLAVA FUKSE, zejména ty jeho prózy, v nichž se reflexe války a židovského osudu propojovala s poetikou absurdity tak, jak se dobově projevovala mimo jiné v aktualizaci díla Kafkova.

Fuksův debut, román *Pan Theodor Mundstock* (1963), je tragikomickým, až absurdním příběhem o osamělém muži, Židovi, kterého psychicky ochromuje nebezpečí blízcího se transportu a který relativní rovnováhu nachází v okamžiku, kdy si uvědomí nutnost osudu vzdorovat a začne se připravovat na něco, o čem má zcela zkruslené představy. Pro recepci románu jako modelové výpovědi o obecně lidské situaci je svým způsobem příznačné, že oproti většině prací s židovskou tematikou Fuks nevycházal z autentických životních zkušeností, spíše si do tématu promítal osobní pocity odcizení a vydědění, dané mimo jiné jeho sexuální orientací. Z hlediska tematického jde totiž o osobitou variaci na Weilův román *Život s hvězdou*, k němuž odkazuje nejen volba stejné doby, prostředí a typu hrdiny, ale také řada shodných motivů. Tato i jiné literární výpůjčky jsou však ve Fuksově románu záměrně zakalkulovány, jsou složkami svébytné významové výstavby; znesnadňují interpretaci díla, současně však paradoxně umožňují proniknout k jeho myšlenkovému jádru.

Vyprávění je v Panu Theodoru Mundstockovi vedeno z úhlu, který zachycuje hrdinu v jeho každodenní existenci, doma a při návštěvách, v útržkovitých průhledech do jeho vědomí, do samomluv, reflexí, vzpomínek, reálných i pomyslných dialogů. Vlastním účelem vršení dat, údajů, různých detailů a motivů je ozvláštnit a učinit zjevnou vyčleněnost okupačního života židovského společenství a jeho uzavřenost. Evokaci existence ohrožené minority, která stojí na okraji společnosti, slouží technika vyprávění víceméně bez jasných kontur a téměř neustálé znejišťování scén,

detailů i slov, jež tak mohou nabývat různých významů. Svět je ve Fuksově próze viděn prostřednictvím postavy psychicky značně neurčité a proměnlivé, oscilující mezi krajní bázlivostí a krajní důvěrou ve vlastní spasitelské poslání.

V první polovině prózy je významná role přisouzena Monovi, tedy Mundstockovu stínu, který ztělesňuje nejen rozeklanost hrdinovy duše, ale také vnitřní svár trýzněného rozumu, vzpírajícího se přijmout krutou realitu. Ve chvíli, kdy hrdina vezme realitu na vědomí, „stín“ mizí, nemizí však absurdita. V druhé části románu je naopak ještě umocněna; tento oddíl je komponován jako hra úloh, které hrdina na sebe bere a vrší, aby se připravil a prožil všechny možné eventuality života v transportu a koncentračním táboře. Vzhledem k tomu, že děj i jednotlivé výjevy jsou rozvíjeny v rovině groteskně absurdní, hrdinova závěrečná smrt tu není zlou tragickou náhodou, ale dalším potvrzením axiomu, že se nelze vymknout z logiky absurdního systému, jehož pravidla nám byla vnucena.

V české literatuře šedesátých let bylo Fuksovi přisouzeno místo trochu „podivného cizince“, autora, jehož dílo tvoří do sebe uzavřený svět, kam skutečnost proniká zvláštním způsobem. Je filtrována subjektivně vyhraněným pohledem, který ji bortí do proměnlivých snových obrazů, jakoby vybavovaných z autorovy paměti a podvědomí. Šestice próz cyklu *Mí černovlasí bratři* (1964, podle datace v závěru prózy šlo o autorovu prvotinu dokončenou už roku 1958) je navzájem propojena osudy židovských chlapců a jejich spolužákem (vypravěčem). Realita počátku okupace, atmosféra nacistického zla a násilí je tu navozována stupňovanou absurdností protižidovských vyhlášek a ztělesněna ve fantasmagorické postavě šíleného učitele zeměpisu, vypravěčovými utkvělými představami i trapnými pocity strachu a hrůzy i ve zvláště svíravé bezmoci z neschopnosti účastné pomoci „černovlasým bratřím“.

Na tuto prózu námětově navazuje Fuksova široce pojatá próza *Variace pro temnou strunu* (1966), a to nejen postavou dětského vypravěče, ale i dalšími postavami, motivy a prostředím. Román, časově posunutý do let 1937–39, je monotematickou výpovědí o strachu a hrůze, ležících na lidském údělu, o obavách z něčeho dosud neurčitého 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 – příhody jeho sekundánského a terciánského roku a prázdnin – prolíná s přeludy, tajemnými přízraky, s evokací panoptikální atmosféry domova, plného bizarnosti, chladu a vzájemného odcizení. Za přeludnými stavy se zrcadlí zmatenost doby, tušení něčeho, co se chystá, co je dětskému pohledu a jeho možností poznání nepochopitelné, co však všudypřítomná ruka autora, aniž by narušila suverenitu ústřední postavy, vypravěčského já, režuruje

ve stylové rovině prostřednictvím motivických variací a návratných detailů. Román v duchu Fuksova pojetí člověka jako harfy, „na kterou hraje vítr i on sám“, rozehrává vysoké i temné struny hrdinova bytí.

Variace pro temnou strunu patří k nejvýznamnějším a také čtenářsky nejnáročnějším autorovým knihám. Groteskní absurdita, jež je organickou složkou románu, 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. Valnou část tvoří monology ústřední postavy Karla Kopfrkingla, květnatá mluva plná eufemismů, která je součástí jeho profesionální deformace a postupně terminologicky prorůstá i do pásma vypravěče. Vypravěč příběh a posuny Kopfrkinglových názorů jakoby nezúčastněně popisuje a vyhýbá se výslovným interpretacím a hodnotícím komentářům – o to působivěji próza postihuje nejen zrudnost doby nacismu, ale míří také k otázce, kde jsou meze zla, které dřímá ve společnosti i jedincích trvale, aby se v pravou chvíli probudilo.

Fuksovu fascinaci tématem židovství uzavírá povídkový soubor *Smrt morčete* (1969, zahrnuje i starší povídky, první z roku 1953). Nejrozsáhlejší povídka souboru nazvaná Cesta do zaslíbené země je osobitou, autorově poetice odpovídající obměnou Lustigovy novely Modlitba za Kateřinu Horovitzovou. Příběh bohatých rakouských Židů, kteří si vykoupí svobodu majetkem a plaví se po Dunaji na pramici opatřené vlajkou s hákovým křížem k Černému moři, kde je má očekávat anglická loď, buduje autor jako paralelu k příběhu biblickému. Navozuje ji postavou rabína, který nazírá cestu v perspektivě židovského útěku z Egypta do země zaslíbené, starozákonní tóninou jeho promluv i dalšími četnými odkazy. Příběh je podán metodou montáže, je neustále rozkládán do malých dějových ploch, scén, rozhovorů a detailů, jejichž kupení, opakování a obměňování retarduje děj. Ten směřuje neodvratně k tragickému a zároveň symbolickému finále, kdy se před zbytkem poutníků rozestoupí vlny Dunaje, aby je pohltily. Jen rabín chápe, že cesta vede „už jen jediným směrem. Vzhůru [...] A pak ještě dodal: 'Jsme jen cizinci a poutníci na této zemi'“. Starožidovská výzva „Olam chésed jibáneh. Svět musí být vybudován na lásce“ z Pana Theodora Mundstocka je tu problematizována jako neuskutečnitelný sen.

Fuksova tvorba souvisí s proudem, v němž – na rozdíl od prózy zaujaté časovými problémy, zúčtováním s minulostí a revizí životních iluzí – dominovaly nadčasovost a nadindividuálnost a tvarové postupy, které tradiční fabulační a syžetovou výstavbu nahrazovaly systémem nejrůznějších vztahů dějových, aditivních nebo variačních, vzájemně vyměnitelných, rozrušujících vyprávění jako takové. Jestliže například ve Friedově próze *Hobby* významová aktivizace obdobných postupů odkazuje k dezintegraci lidského konání, u Fukse vede k sugestivnímu navození pocitu ohrožení, osamocení, stísněnosti člověka, vyčleněného ze společenského organismu jen pro svou jinakost, uvězněného do „ghetta beze zdi“, a odtud k existenciální problematice svobody člověka-jedince neustále ohrožovaného ve svém lidském údělu nebezpečnými místy, v nichž se koncentruje zlo.

Absurdita či grotesknost je častým nosným prostředkem pro vyjádření nejistoty, bezmoci, strachu, úzkosti a osamocení, které patří k autorovým klíčovým tématům. Jeho osobitý styl vyvrcholil v závěru dekády hororovým románem *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) a fantastickou katastrofickou prózou *Oslovení z tmy* (1972). Na rozdíl od Spalovače mrtvol, ve kterém hrály prvky hororu rovněž významnou roli, Fuks v těchto knihách již opustil konkrétní historické zasazení svých příběhů a vytvořil specifický časoprostor, který je bizarní kombinací historie a sci-fi: v *Myších Natálie Mooshabrové* se mísí prvky minulosti (koňské povozy, prašné cesty, pivovarští kočí, čarodějnický tribunál) s prvky moderními (podzemní dráha) a futuristickými (osídlování Měsíce, raketoplány) a výsledkem je blíže neurčený totalitní stát s propracovaným represivním systémem, nesoucím rysy systému fašistického i komunistického. Čtenářská interpretace je navíc komplikována neznalostí společenských norem líčeného prostředí; podivínství hlavní postavy si tedy čtenář ověřuje postupně na základě jednotlivých epizod. Hororový rozměr vyprávění zdůrazňuje Fuks především metodou důsledného popisu situace, kdy se pozornost mnohdy klamně soustředí k detailu, který se posléze ukáže jako podružný. Současně jsou dosavadní události tolikrát připomínány a zdůrazňovány, že postupně ztrácejí svůj věcný význam a posouvají se spíše do roviny tajemných symbolů. Specifický způsob vyjadřování paní Mooshabrové, charakteristický úsečností, opakováním stejných vět, podivnou logikou argumentů a jazykově především zkracováním cizích slov (krimi místo kriminál, magnet místo magnetofon, Eichen místo Eichenkranz), vzbuzuje zdání naivity a zmatenosti hlavní postavy a koresponduje s jejím zkratkovitým a nezáludným uvažováním, které je spolu s modelem vyprávění hlavním důvodem víceznačného vyznění finále románu.

V *Oslovení z tmy* se Fuks odchýlil od své bizarní a groteskní poetiky, jejímž neoddelitelným atributem byla značná dávka černého humoru. Vypravěčem příběhu je patnáctiletý hoch jménem Arjeh, příslušník pronásledované kasty obyvatel (z mnoha náznaků lze usuzovat, že se jedná o

Židy, ačkoli to nikde není explicitě řečeno), těžce raněný při vesmírné katastrofě, již považuje za poslední soud. Leží bezmocně tváří k zemi (tento motiv připomíná nuceně nehybné postavy Beckettových románů a her) a vede dialog s cizincem, jemuž ze své pozice nevidí do tváře a jenž přišel, aby s ním podepsal smlouvu: výměnou za řeč, kulturu, historii a budoucnost svého národa může získat pohodlný život pro jeho příslušníky. Ačkoli celou dobu zaujímá podřízené postavení a obdivuje cizincovu kultivovanost a vzdělání, Arjeh i ve své bídě nabídku odmítá. V jednotlivostech Fuks využívá podobných rekvizit jako v Myších Natálie Mooshabrové a svět před vesmírnou katastrofou se příliš neliší od bizarního světa hrdinky předchozího románu. Vyznění příběhu je však naprosto odlišné: Oslovení z tmy je symbolickým dialogem duše s ďáblem a kontemplací o permanentním utrpení v lidských dějinách, o lidském údělu, o víře a pokušení obětovat morální čistotu za příslib bezstarostného života.

Literární experiment, svět z řeči a Věra Linhartová

Vůle k literárnímu a jazykovému experimentu určenému čtenáři, který je ochoten s prózou a jejím autorem projít intelektuální cestou nesnadného hledání smyslu, utvářela v české literatuře šedesátých let zřetelnou linii a zasáhla i nejednoho z výše zmíněných autorů. Jejím nejsvrchovanějším výrazem byly knihy VĚRY LINHARTOVÉ, autorky svébytného literárního světa, jež je vystavěn z řeči a který je současně jejím obrazem. Její prózy lze tak číst jako postupné zkoumání a ověřování možností literární komunikace a hranic literárního sdělování, a to rozbíjením všech konvencí a principů narativních, stylistických, syntaktických a nakonec 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). Básnická sbírka *Nastolení krále* vyšla jako bibliofilie (1965), básnická sbírka *Ianus tři tváří* ve sborníku *Podoby II* (1969; obě knižně in *Ianus tři tváří*, 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 expoziční, jimiž si autorka připravuje půdu pro příběh a zápletku, které však nakonec čtenáři upře. S hravou nadsázkou tento princip použila ve své rozsáhlejší próze, v *Rozpravě o zdviži*, jejíž podstatnou část tvoří oddíl nazvaný Úvod, seznamující čtenáře do nejmenších detailů i se skutečnostmi pro další vyprávění naprosto irelevantními, zatímco následující oddíl Děj je vyprávěčem rázným způsobem ukončen poukazem

na to, že úvod byl příliš rozvleklý. Konkrétnost a detailnost, s níž jsou události přibližovány, posiluje paradoxně pocit nedořečenosti a dezorientace – čtenář není v průběhu vyprávění schopen vyhodnotit, které skutečnosti jsou podstatné a které podružné.

Záhy však začíná Linhartová rozbíjet i relativní jistotu příběhové linie vyprávění a 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. Sám sebe střídavě charakterizuje jako tvůrce, který konstruuje tvar textové reality, a střídavě se ocitá v jejím vleku, každopádně je však velmi manipulativní vůči čtenáři: ironicky komentuje jeho očekávání vytvořená na základě zkušenosti s jinými texty a odmítá se jim podřizovat, současně však předpokládá značnou literární erudici čtenáře, který bude schopen se orientovat v četných intertextuálních narážkách. 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. Přestává být podstatné zdůrazňování, že napsaný příběh je jen iluzí skutečnosti. Čtenář se musí v prostoru tvoření orientovat sám, bez vodítek, která mu vyprávěcí subjekt dříve nabízel; je ale také donucen zbavit se jakýchkoli očekávání a spekulací. Zpochybňovány jsou časové a prostorové vztahy (v povídce *Co nejvíc šedé* z knihy *Meziprůzkum* nejbliž uplynulého se čas mění podle vnímání postavy, která právě hovoří s vypravěčem), nelze se spolehnout na znakovost jména postavy (Kleopatra), nespolehlivá je sama identita postav (hlavní postava povídky *Vícehlasé rozptýlení* je kontaminována fyzickými i psychickými obtížemi všech postav, s nimiž se setkává, takže prakticky nemá vlastní charakter) 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* se zprostředkující funkce vypravěče v podstatě vytrácí, čímž také mizí primárně komunikativní charakter textu: čtenář je ponechán sám sobě a své imaginaci, díky níž se orientuje v jednom nerozlišeném, do sebe se zavíjejícím proudu řeči. Z textů je patrný autorčin vztah k surrealismu a pražské surrealistické skupině, s níž se Linhartová sblížila v letech 1962–66 (její texty jsou zařazeny v rukopisném sborníku *Objekt 5*, 1962, podílela se také na magnetofonových záznamech Milana Nápravníka *Antologie 1962, Fragmenty 1963*). Daleko větší důraz byl nyní kladen na asociace, rozpadala se kontextová souvislost – zproblematizovala se návaznost mezi jednotlivými odstavci, větami a posléze i slovy (text *Ubývání hlásky M* ze souboru *Dům daleko*), objevily se neologismy (já-prostor, dvojmožnost) a pasáže v cizích jazycích, výrazným rysem se stala eufoničnost, vnímání hudební stránky řeči, ale také velmi

působivá vizuální obraznost, z níž je autorčino sblížení se surrealisty zřetelné; text byl psán kontinuálně, ale graficky je mezerami rozdělen do úseků, které se nekryjí s větnými celky, a ocitá se na pomezí prózy a poezie.

Prózami z let 1964–65 jako by Linhartová dosáhla hranice svých vlastních možností i možností experimentování s řečí v češtině. V poslední práci napsané v mateřském jazyce před její emigrací do Francie, v próze *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rkp. 1966–67; 1993), se proto pokusila vrátit k dějové linii.

Podobně náročnou intelektuální hru se čtenářem jako Věra Linhartová rozehrál RIO PREISNER ve svém textu *Kapiláry* (1968), který je tvořen dvěma částmi, z nichž první (Pan Schwitter platí účet v DVSP) má rysy textu prozaického a druhá (Púdorys města) je členěna jako text básnický. Preisner možnosti literárního sdělování netematizuje, ačkoli jeho vypravěč několikrát v poznámce pod čarou čtenáře upozorňuje na zdařilá místa. V části první se text z jednoduché výchozí situace samovolně rozbují do nejrůznějších podob: vyprávění autorského vypravěče přechází ve scénický dialog, proud vědomí jednotlivých postav, monolog postavy libující si v pitavalových historkách a je završen přílohou několika „reportérských záznamů“ hlavní postavy, které jsou graficky odlišeny a doplněny nákresy (ilustrace Josefa Vyleťala). Autorský vypravěč odvádí v ironické nadsázce řeč ke komplikovaným filozofickým a jazykovým otázkám, prokládá je četnými poznámkami a odkazy k autoritám (Ludwig Wittgenstein, Kafka, sv. Augustin, Ezra Pound, Paul Claudel aj.), jimiž však sdělení nevysvětluje, ale spíše komplikuje a rozbíjí i tak už dost volný kontext. Jedním z nejcharakterističtějších rysů textu je jeho mnohomluvnost – jeden způsob vyprávění přechází bez varování do jiného, v závislosti na mluvčím se proměňují lexikální prostředky, syntakticky text setrvává v dlouhých a členitých větách. V druhé části klade text čtenáři daleko menší odpor – lyrická kontemplace na téma dějin lidského rodu se opírá o společné zázemí kulturních narážek (bible, antická mytologie, české dějiny). I zde je jazyk květnatý, až ornamentální a udržují se dlouhé větné celky, ale bez ironického odstupu, který v první části vnášel poznámkami do textu vypravěč, směřuje text až k mytickému vyznění.

Cestu rozbíjení stylistického a syntaktického úzu zvolil MARTIN FRIŠ ve *Svědectví o deštivém odpoledni stráveném v čekání* (1968). Text je jediným proudem úvahy, který není členěn do vět a odstavců, ale do různě dlouhých úseků. Vypravěč, unavený a znužený mladý muž, podle svých slov rezignuje na vytváření uspořádaného fiktivního světa a vyjadřuje nedůvěru v příběhy spojené vymyšleným dějem. Zaznamenává své myšlenky, které se rozbíhají nad knihou během dlouhého odpoledne, jako trhaný proud textu, v němž civilní úvahy o životním stereotypu a o přátelích střídají záblesky vzpomínek z různě vzdálené minulosti a prolínají se se sny a volnými asociativními

obrazy. Friš se čtenářem nekomunikuje ani se jej nesnaží provokovat – spíše jej nebere na vědomí, takže text se často blíží hranici nesdělnosti.

Monologičnost promluvy a nepřerušenosť, až bezbřehosť úvahového proudu je vlastní také próze PETRA PUJMANA *Jeronym na pouťi* (1968), vyprávějící životní příběh člověka, který se navzdory přesvědčení o své morální a intelektuální nadřazenosti, jakož i své schopnosti manipulovat s lidmi, musí podřídit konvencím. Když se nakonec odhodlá ke vzpouře, nezvítězí, ale alespoň získá nezávislost. Souvislá linie vyprávění však není nesená epicky, nýbrž je úvahovou autoreflexí, zneřehledněnou květnatostí jazyka a stylu. Autor si libuje v dlouhých synonymických řadách, gejírech idiomů a frazémů (které prozrazují jeho překladatelskou profesi) a ve členitých souvětích, v nichž každé sdělení je tak dlouho upřesňováno, až je jeho jádro nakonec téměř zapomenuto.

Poučenosť ze soudobých literárních výbojů francouzské a anglické literatury a souvislosť s poetikou absurdního divadla byla zřejmá také v Pujmanově groteskní próze *Prevít a zvířátka* (1969). Osou prózy je konflikt mezi mladým nonkonformním protagonistou, vyznávajícím svobodu, životní improvizaci a dobrodružství, a silami průměru a konformity, zosobněnými v groteskně stylizovaných anonymních postavách jeho okolí. Pujman přitom vytváří záměrně nesourodou směs vypravěčských technik, v níž se střídají postupy pikareskního románu, naivismus realisticky podaných snů a vizí i gagy připomínající klasické filmové grotesky. Svoboda stylové hybridity, fantaskně dobrodružný děj, improvizací lehkosť vypravěče zrcadlí životní hodnoty protagonisty, na druhé straně střídání komiky a děsu, přerůstání banálních podnětů v ohrožující scény pronásledování a násilí odkazují k nemožnosti takto svobodné existence ve světě průměru a „pravděpodobnosti“, který nemilosrdně stíhá každou „nepravděpodobnosť“.

Pravděpodobně nejširší spektrum možností, jak lze s textem experimentovat, nabídl v souboru *Hledání uzlu* BOHUMIL NUSKA (1967). V šesti oddílech jsou chronologicky seřazeny texty velmi různorodé – od „dynamických“, které pracují s grafickým rozložením textu na stránce a jsou doplněny autorskými kresbami (*Zlá pohádka*, *Krystalografie*), takže stojí na pomezí literárního a výtvarného účinku, přes scénky, básně v próze, proslovy, fragmenty dialogů, několikavěté útržky úvah a deskripce prostoru i situací až po rozsáhlejší narativní útvary. Jediným metodologickým pojítkem je chápání tvorby jako hry: autor experimentuje na libovolných rovinách výstavby textu. Využívá oblíbených literárních triků jako „nalezený rukopis“ (*Dimenzní eseje sebevrahovy*), narušuje pevně zakotvené vyprávěcí modely – jeho *Zlá pohádka* boří pohádkové zákonitosti nejen tím, že špatně dopadne, ale i záměrně nepohádkovým jazykem kontaminovaným výrazovými prostředky odborného pojednání filozofického nebo technického („*Zvířátka žijí integrálně a nevědí, že existuje já a ne-já*“). Jiné texty zneřehledňuje

přehnaným užíváním interpunkce („Dvojtečka dělá ve větě moc dobře: ještě dvojtečka: a ještě: Ano,“), v jiných sahá k morgensternovsky hravým nesmyslným výrazům, kdy romanticky rozechvělá zmínka o ztraceném volání je záminkou destrukce zbytku textu do nesrozumitelných shluků písmen, z nichž se vytratil smysl. Jeho pokusy překračují hranice jednoho textu – např. povídky Hry, Šachy, Fiktomapy, Útlosti a Zánik, vyprávěné konvenčním a nekomplikovaným způsobem, tvoří významově a časově celek, v němž čtenář postupně rekonstruuje příběh hlavního hrdiny a jeho zvláštní záliby vytvářet fiktivní mapy, a to od hrdinovy smrti k počátkům jeho koníčku. Psaní je tu – jak praví vypravěč jedné povídky – „dílo dynamické“ a experiment spíše než předem promyšlenou konstrukci znamená okamžitý nápad a hravé provedení.

SPOLEČENSKÁ PRÓZA A PRÁVO NA INDIVIDUÁLNÍ PROŽÍVÁNÍ SVĚTA

Součástí mnohohlasí české prózy šedesátých let tak, jak se naplno začalo projevat od zlomového roku 1963, byla i její linie, která se při hledání pokoušela pojmenovat skutečný stav a proměny přítomné society a společenského systému. Jestliže v první fázi zaujala především snaha prostřednictvím drobných epických žánrů a dílčích sond do reálného života rozrušit dosavadní tematické i tvarové konvence, postupně mnozí autoři dospívali od analýzy k syntetičtějšímu pohledu na svět kolem sebe i na vlastní postavení v něm. Zhruba od poloviny šedesátých let se proto do centra zájmu čtenářů opět dostaly rozsáhlejší románové prózy, zvláště pokud šířeji reflektovaly a bilancovaly traumatickou zkušenost generace, která zažila druhou světovou válku, vytoužený nástup „spravedlivějšího společenského řádu“, ale i následné rozplynutí iluzí o samospasitelnosti komunistických myšlenek. Původní snaha prozaiků vymanit se ze schematického vnímání reality tím, že se budou důsledněji ptát po smyslu a povaze projektovaného ideálu a usilovat o obrodu jeho předpokládané podstaty a síly, tak postupně přerůstala v poznání jeho nedostatků a jejich kritiku, ve skepsi a deziluzi. Literatura jako očitý svědek začala vypovídat o výstavbě i pádu velkého společenského ideálu a nejčastějším námětem společenské prózy druhé poloviny desetiletí se stal „promarněný život“.

Tento pohyb obrátil pozornost prozaiků od záznamu bezprostřední přítomnosti k její konfrontaci s nedávno žitou minulostí vlastní i společenskou: s realitou první republiky, nacistické okupace, s poválečným nadšením, s osídlováním pohraničí, kolektivizací, politickými procesy a tím, co se v danou chvíli většinou interpretovalo jako deformace projektu

socialismu na počátku padesátých let. Návrat ke kořenům u většiny autorů přitom nedokládal – na rozdíl od prózy předchozího desetiletí – kontinuitu pokroku a správnost nastoupené cesty, byl spíše návratem k traumatům, prvkem znejistění a zpochybnění falešných jistot. Zorným úhlem a kritériem hodnot nebyla obecná a nadindividuální perspektiva, nýbrž způsob, jakým minulost a přítomnost prožívá individuum ve vší své nedokonalosti. Jestliže dosavadní obecné proklamace a představy o proměně společnosti a člověka vždy nadřazovaly zájem celku tomu, co bylo chápáno jako úzký zájem jedince, nyní literatura začala ukazovat, že projektovaný ideál se dostal do střetu s lidskou nedokonalostí a je tedy třeba ho přizpůsobit schopnostem a možnostem člověka. Jen někteří přitom měli odvahu jít až k příčinám vzniku a k formám fungování ideje a vnímat ji jako kolektivně sdílený klam.

Stejně jako v drobnějších literárních žánrech bylo přitom zřetelným projevem změněného vnímání skutečnosti další posílení role vypravěče a jeho proměna ve vypravěče nespolehlivého. Namísto vypravěče vševědouceho, typického pro předchozí období, nastupuje subjektivizovaný vypravěč (či reflektor), který je s to vnímat jen nepatrnou část složité sítě vztahů a dějů v realitě textu, vynáší parciální či dočasné soudy, ovšem i ty se mnohdy ukazují jako mylné. Mění se tak modalita výpovědi: prózy šedesátých let se vzdávají vševědouceho vypravěče a jejich hrdinové-vypravěči čtenáři většinou předkládají „jen“ subjektivní interpretaci prožívaného. V některých případech za touto subjektivitou stál sám autor a autobiografická inspirace, nejednou šlo však jen o fabulační hru s fikcí a rozmanitými stylizacemi promlouvajícího hrdiny. Ve vrcholných textech této linie je pak tematizována i zrádnost takto pojaté subjektivity.

Prózy generační paměti

Nespokojenost s přítomností, individuální i společenskou, obracela některé autory k tematice návratu a osobní paměti již v první polovině desetiletí. Sondou do situace člověka řešícího otázku, zda je možný nový počátek i v pokročilejším věku, byla psychologická novela EDVARDA VALENTY *Trám* (1963). Próza, ve své době nedoceněná, byla koncipovaná jako podobenství o lidské práci a složitosti cesty k vzájemnému porozumění. Metodou důkladného věcného popisu se soustředila na iracionální podoby „náhlých prozření“: jedno takové prozření se protagonista pokouší pečlivě připravit, aby energii z něj uvolněnou využil k životní obrodě.

Za předznamenání rozsáhlých bilančních románů lze považovat osobitou lyrickou prózu FRANTIŠKA HRUBÍNA *Zlatá reneta* (1964), prozaickou syntézu základních existenciálních otázek, které si autor již položil v jiných literárních druzích (v dramatu *Srpnová neděle* a 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 tříštící jakoukoliv iluzi 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. Nepřetržitý pohyb různými „geologickými“ vrstvami života, významové střety motivů, prolínání osobní a politické reality, vzpomínky a vize a projekce všeho dění do vesmírných paralel postihuje pozoruhodnou dialektiku vzniku a zmaru, vzletu a pádu, lidské samoty a vřavy světa.

Subjektivizovaná ich-forma, jíž jsou v drtivé většině vyprávěny generační zповědi šedesátých let, vyjadřovala zpravidla individualizovanou zkušenost jedince, který se dostal do kontaktu či konfliktu s „velkou dobou“, s dějinami. Demonstrací subjektivity, která – pokud chce pojmenovat a hodnotit okolní svět – musí nejprve promluvit jako nezaměnitelné „Já“, jsou často již první věty textu, které evokují vypravěčův návrat ke kořenům, případně jeho rozhodnutí prostřednictvím otevíraného textu vydat svědectví o sobě a době: „Ořezal jsem si tužku a čmárám po papíře“ (Jaroslav Putík: Pozvání k soudu); „Bylo mi padesát let. Jen velmi nerad přiznávám, že mládí, které jsem ztratil, mám za sebou“ (Bohuslav Březovský: Věční milenci); „Už jsem napsal asi pět či šest začátků“ (František Rachlík: Oblázek); „Tak jsem se po mnoha letech octl zase najednou doma“ (Milan Kundera: Žert); „Poprvé jsem měl navštívit svého bratra řidiče“ (Ludvík Vaculík: Sekyra); „Začít a skončit je možno kdekoliv, neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem“ (Josef Jedlička: Kde život náš je v půli se svou poutí).

V rozsáhlém konfesijním společensko-politickém románě BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Věční milenci* (1965) je příběh uveden v ich-formě vypravěčem, jenž zatouží „spatřit mapu svého života a zaplnit její bílá místa“, po tomto prohlášení však vyprávěcí perspektivu přejímá er-forma neosobního vypravěče. Próza tak formálně přechází od vypsání individuální (a nutně omezené) zkušenosti k zobecňující reflexi, ke klasické podobě generačního románu. Zápletka je budována na prolnutí několika podob manželského trojúhelníku. Ačkoliv v popředí příběhu stojí osobní vztahy a citové problémy úzkého okruhu postav, neustálé průniky skutečné historie do jejich osudů dávají románu podobu výpovědi o obecnější životní zkušenosti a deziluzi autorovy generace. Zdánlivě harmonizující tón knihy je průběžně narušován prostřednictvím příběhu ortodoxního stalinisty, pro něhož destrukce Stalinova kultu znamená i destrukci vlastního života, vedoucí až k vraždě manželky a sebevraždě. Jeho příběh je vnitřní románovou polemikou se zdánlivě smírnými řešeními krize mezilidských vztahů, které činí iluzivní a nic neřeší.

Odlišnou formu reflexe českých dějin od desátých do šedesátých let 20. století prostřednictvím vyprávění v první osobě zvolil VLADIMÍR NEFF. V jeho románu *Trampoty pana Humbla* (1967) nejde o autorskou generační konfesi, ale o fabulovanou zpověď věčného kolaboranta, denuncianta a – slovy Václava Černého – „marného tajtrlíka“, který se hladce prosmekával jakýmkoliv režimem a nyní se pokouší obhajovat své jednání a životní postoje. Tuto procházku osobními dějinami autor komponuje jako analýzu malosti a morální pokřivenosti: vzdává se přitom práva na přímé hodnocení životního příběhu svého pseudohrdiny a přenáší je jako povinnost na čtenáře. Značného účinku dosahuje užitými stylistickými prostředky, v nichž nachází uplatnění i vulgarita, žoviálnost a dobová rétorika; falešně strojená a malodušně servilní řeč pana Humbla tak představuje i pokřivenou grimasu „velkých ideálů“ a iluzí o spravedlivém společenském řádu.

Subjektivní vypravěčský postup určil pozoruhodnou prózu *Cesta ke hřbitovu* (1968). Její autor OTA FILIP, zjevně oslovený Plechovým bubínkem Güntera Grasse, zasadil svůj příběh do Ostravy, mnohonárodnostního česko-německo-polského města bez paměti, a pojal ho jako panoptikum rozmanitých figurek a historek, které neosobním a neidentifikovatelným dějinám dává rozměr života zcela konkrétních lidí. Zachytil v něm zrychlené válečné dospívání „malého človíčka“, jenž nese celé riziko běhu událostí, a postavil proti sobě mikrosvět soukromého, relativně spravedlivého života a náporů vnějšího světa, válečných událostí, které se tu vlamují do poklidné selanky pravidelných návštěvníků hostince a destruuji jejich dosavadní existence. Ústřední postava, původně pasivní svědek a pouhý zachycovatel dění, se postupně proměňuje v aktivní figuru, která se pokouší vytrhnout vlastní život z pouhého přežívání v područí nadosobních dějin; ze střetu s nimi však individuální, „malá“ historie může vyjít jen za cenu značných ústupků a ztrát. Filipem vyslovená morální problematika dostává v jeho románu zvláštní odstín, poukazuje na právo vycházet nikoliv z nadosobních principů, ale z konkrétní žité lidské zkušenosti.

Román JANA MARTINCE *Bastard* (1968) vychází z autentických zážitků autora, napůl českého Žida, napůl Němce. Vyprávění vedené v první osobě je výrazně ironicky stylizováno a laděno do expresivně sarkastického tónu. Historie vypravěčova života je sledem paradoxů: začínají v mládí, táhnou se hrdinovou neúspěšnou účastí v předválečném levicovém uměleckém hnutí i jeho útekem do Izraele, který vyznívá jako parodie cesty do zaslíbené země, pokračují za jeho účasti ve válce, reflektované většinou jako nesmyslný, chaotický pohyb bojové mašinerie, a vrcholí vstupem do doby poválečné, který je pointován sarkastickým kontrastem mezi mladistvými ideály hrdiny a všední realitou. (Román byl krátce po vydání zakázán a poté znovu vytištěn s několika vynechanými kapitolami a pasážemi.)

Na konci šedesátých let se o vyslovení životní zkušenosti, založené na analýze citového života generace, která dospívala v období předválečném a válečném, pokusil FRANTIŠEK RACHLÍK ve svém posledním románě *Oblázek* (1969). Příběh člověka procházejícího životem s věčným traumatem nejistoty a trémy se rozpouští v přemíře marginálních zápletek v násilně moralizujícím tónu. KAREL PTÁČNÍK v románu *Chlapák* (1969) využil – obdobně jako ve starším Ročníku jedenadvacet – metodu vykreslení kolektivních zážitků kamarádské party vrstevníků, postupně rozdělované politickými zvraty. EVA KANTŮRKOVÁ zobrazila prostřednictvím postavy komunistického novináře v psychologickém románu *Po potopě* (1969) společenský vývoj třicátých až padesátých let; později na tuto knihu navázala románem *Černá hvězda* (smz. 1980; Kolín nad Rýnem 1982).

KAROL SIDON se dvojicí novel *Sen o mém otci* (1968) a *Sen o mně* (1970) přihlásil k tematickým a myšlenkovým okruhům dominujícím malé řadě edice *Život kolem nás*, současně je ovšem překročil sestupem do hlubinných vrstev vědomí ústřední postavy a neskrývanou a neironickou autobiografičností. *Sen o mém otci* je evokací dětství v rodině s nevlastním otcem a tyranskou matkou, podanou z dvojí perspektivy, tj. dětské přímosti 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, v první novele skrze zpřítomňování dětství, zmizelého otce, zvěčnělého (židovského) světa mrtvých a snů, v druhé novele projekcí osobních zkušeností do mýtů zbožštěného ženství (matka, manželka) a pojetím života jako bolestného vyhraňování se vůči tmám lůna a „nestvořenosti“.

Volněji souvisí s prózou generační paměti román JOSEFA KNAPA *Vzdálená země* (1969), jenž tematizováním nostalgie a melancholie nad nenaplněným životem jako by navazoval na autorův román *Dívčí hlas* z roku 1940. Knap, v padesátých letech vězněný, směl sice publikovat již od roku 1958, vycházely mu však jen bohatě dokumentované teatrologické práce, v nichž se zaměřoval na dějiny českého kočovného divadla. Teprve *Vzdálená země* byla jeho návratem k beletrii. Knap jako by v ní chtěl navázat na své literární počátky, na linii lyrizované šrámkovské prózy, v níž je realita často poměřována kvalitami lidské senzibility. Na horizontu maloměstské životní vyprázdněnosti a v historických kulisách první čtvrtiny 20. století, jež je zpřítomňováno řadou kulturně-politických detailů, se odehrává životní příběh zmarněných nadějí maloměstského lékaře. Impresivním, silně lyrizovaným jazykem je zde vystavěn příběh o střetu životní reality s nenaplněnými ideály.

Dovršení rozkladu společného ideálu

V druhé polovině šedesátých let se objevilo několik málo knih, které završily linii tzv. prózy budovatelské deziluze z první půle desetiletí. Krize společného ideálu je v nich prohloubena konfrontací s „jinou“ životní a filozofickou optikou, byť autorská strategie ještě nedávala této optice parametry plnohodnotné a důvěryhodné alternativy.

Téma krize osobnosti stojí v centru románu IVANA KŘÍŽE *Unavený bůh* (1966). Kříž sevřel románový příběh do časového úseku čtyřiaadvaceti hodin a využil techniky střídání vypravěčské perspektivy, která zpochybňuje jednoznačné kontury textové reality. Myšlenkový posun, který u autora nastal, dokládá bezvýchodnost lidské situace, v níž jsou protagonisté románu zastiženi a následně opuštěni. Za hlavního hrdinu si Kříž vybral perzekvovaného letce, který za války bojoval v anglické armádě, což se stalo důvodem pro jeho vypovězení na okraj společnosti. Spoluhráčem i protihráčem je mu jeho žena, učitelka, která se jako funkcionářka aktivně podílí na společenském životě v zapadlé vsi. V reminiscencích a v líčení opakujících se všedních mechanismů, do nichž se propadl jedinečný osud člověka, vyvstává před čtenářem obraz zplanělého života. Stereotyp přežívání je jen zdánlivě katarzně narušen událostmi, vyvolanými mystickým poblouzněním nábožensky založené venkovské rodiny. Avšak jedinec, který odmítl být součástí většího celku a propadl se do vlastního sobectví, ztratil svůj ideál i schopnost aktivně ovládat svůj vlastní život. Unavený bůh přinesl podstatný posun ve vnímání konkrétního lidského osudu na pozadí ideálu. Nenabízí jednoduché řešení: zplanělý život hlavních protagonistů opisuje další marný kruh vyčkávání na vnější podnět, který by jim umožnil stát se opět strůjci svých osudů. Ten však, jak vyplývá z logiky Křížova románu, nemůže přijít.

Podobně problematizuje shledávání jednoduché odpovědi na rozhodnutí člověka a ideálu JAN PROCHÁZKA v baladické novele *Svatá noc* (1966), jež naplno prokázala autorovo umění dramatizace textu a schopnost práce s psychologickou drobnokresbou. Do prozaického prostoru, jemuž až doposud dominoval jediný správný společenský ideál, znejišťovaný pouze dílčími pochybnostmi hrdinů, nechal Procházka vstoupit důstojného protihráče. Vedle komunistického ideálu postavil ideál náboženství. V próze reprezentuje tyto dva světy postava předsedy družstva, zakomplexovaného a nenávislného hrbáče, který stojí v opovržení celé venkovské komunity, a postava Slečny, bývalé jeptišky, vracející se na rodný statek v okamžiku, kdy její otec pod tlakem združstevňování spáchal sebevraždu. Na zmenšeném mezilidském prostoru autor nechává uzrát střet dvou světů a dvou časů. Minulost se tu pojí s vírou a současnost se socializací venkova. Ačkoliv dobová kritika zjednodušeně přivítala Svatou noc jako symbol vítězství

nového nad modlářskými včerejšky, podařilo se autorovi zašifrovat do textu mnohem důležitější konflikt, a to konflikt mezi dvěma možnostmi fanatismu. Z tohoto střetu mu přitom nevyšel žádný vítěz, zůstal pouze obecný pocit nepochopení.

Proniknutí náboženských motivů do traktované otázky po podstatě a smyslu „velkého“ ideálu znamenalo nový moment v literatuře zabývající se touto tematikou. Skutečný konflikt, který vyrůstal z napětí mezi těmito nesmiřitelnými (ale na totožném půdorysu vystavenými) možnostmi, byl však oslaben skutečností, že v dílech, která se pokoušela o vyličení vzájemného konfliktu obou možností, se obraz náboženství často bezděčně měnil v karikaturu. Tak je tomu s náboženskými motivy i v románové prvotině EVY KANTŮRKOVÉ *Smuteční slavnost* (1967), jejímž ústředním námětem je opět násilná kolektivizace venkova. K tematickým dominantám patří rozklad tradic venkovského života, ponížení člověka a ztráta víry. Biblickými podobenstvími zatížená próza se pokouší o psychologické rozkrývání tématu morální oprávněnosti individuálních činů. Komplikovaná motivace jednání aktérů románu je zpřístupněna prostřednictvím několika vypravěčů, kteří ze svého úhlu pohledu stanovují rozdílná kritéria vnímání reality příběhu. Na pozadí líčení rozkladu tradičních hodnot venkovského života prorůstá románem ústřední myšlenková linka, jíž se stal příběh o velkém lidském ponížení a osamocení.

Se zcela jinou optikou přistupoval k obdobnému tematickému okruhu, jaký ztvárňovali z pozic komunistického reformismu Kříž, Procházka nebo Kantůrková, JOSEF KNAP. Jeho soubor povídek z let 1945–69 *Čas kopřiv* (1970, část nákladu dána do stoupy) má poměrně blízko k autorovým původním ruralistickým postojům. Děj tradičně fabulovaných povídek se odehrává povětšinou na vesnici a je postaven buď na dramatickosti určité situace, nebo na vnitřním vývoji všedních hrdinů, ocitajících se v mezních situacích. Typická ruralistická kontradikce mezi městem a vesnicí je zde transformována do konfliktu tradičních vesnických a křesťanských hodnot se silami zla, zosobněnými komunistickou kolektivizací nebo násilným vysídlením pohraničí, ohrožujícími svými důsledky mravní integritu společnosti.

Konfrontace individua s falešnou identitou

Vedle historizujících textů, které se pokoušely nalézt příčiny současného stavu krize individua v dějinných událostech a formovat tak románovou postavu jako výsledek řetězce vnějších historicko-společenských vlivů, byla souběžně vydávána díla, která byla sice tematicky rovněž umístěná do prostoru novodobých českých dějin, nicméně kladla větší důraz na obecnější problematiku jedince v aktuálním čase a více či méně se odpoutávala od

historizujících paralel. Jde o texty, které se různou měrou přibližovaly východiskům existenciální literatury, prověřovaly témata jako svoboda, vina, trest, skutečnost prožívaného, iluze reality, osamocenost a zkoumaly lidskou identitu v mezních situacích.

V takových dílech přestával být jedinec vnímán jako vzorek obecně lidských vlastností, byl daleko více odkázán sám na sebe a chápán jako nezaměnitelné individuum, jež se pokouší svou aktivitou demonstrovat vnitřní svobodu jako možnost volby. Příčinou náhlé potřeby sebereflexe hrdinů jsou často zdánlivě banální situace, které se však projeví jako katarzní momenty, v nichž vypravěč zjistí, že „kdesi uprostřed života je okamžik, kdy muž musí vzít svůj osud do vlastních rukou“ (Josef Jedlička), přičemž odhodlání k analýze směřuje ve většině případů k deziluzivní destrukci individuálního sebevědomí (Norbert Frýd: Sloup vody, Jaroslav Putík: Pozvání k soudu, Josef Jedlička: Kde život náš je v půli se svou poutí). Do centra pozornosti je postaven jedinec, jenž odhalí svoji totožnost jako pouhou iluzivní masku, pseudoidentitu, kterou přijal pod tlakem a v obraně proti realitě vnějšího světa a postupně se jí podřídil a zaměnil ji se skutečností. V určitém okamžiku však dochází ke vzájemnému střetu mezi touto falešnou skutečností a postrádanou autenticitou bytí (Milan Kundera: Žert, Ludvík Vaculík: Sekyra, Jaroslav Putík: Smrtelná neděle, Brána blažených). Zdůraznění individua v literatuře šedesátých let tak bylo aktem, který souvisel s protestem proti odcizení, odlidštění života. Literární texty měly v úmyslu (znovu)vytvořit svébytný prostor pro člověka.

Ústředním tónem próz JAROSLAVA PUTÍKA, v jejichž středu stojí postavy, zahleděné do vlastní interpretace světa, která se však diametrálně rozchází se skutečností, je jemná ironie. Putíkovy knihy se ale vyznačují i permanentním svárem mezi publicističností, potřebou vyjadřovat se k okamžiku, a snahou o metaforické zobecnění individuálního osudu. Ve *Smrtelné neděli* (1967), psychologickém románu s lyrizovanými pasážemi, se Putík pokusil reagovat na otázky společenské aktuality, ale i na vlivy existenciální literatury. Vypravěčem příběhu je inženýr, jenž se rozhodne dokázat analogii mezi lidským jednáním a logickými kroky myšlenkových řetězců, které podniká umělá inteligence, stroj. Racionalistický přístup, s nímž se tento vypravěč v ich-formě zmocňuje vlastního příběhu a rodícího se milostného vztahu, mu umožňuje průběžně analyzovat svět a své postavení v něm i spřádat předivo dějů a událostí do kauzálně přehledného a zdánlivě logického obrazu. Současně jej však toto přeceňování vlastního úsudku a vlastní interpretace skutečnosti klame, což posléze vyústí v konflikt mezi hrdinovou pseudorealitou a individuálními příběhy ostatních protagonistů.

V literárně komplikovanější podobě se otázka, zda totožnost, opravdovost lidského života spočívá ve schopnosti zůstat věrný svému přesvědčení, nebo je permanentně proměňovat v souvislosti s proměnami společnosti, objevuje

v Putíkově románu *Brána blažených* (1969). Jeho vypravěčem je kunsthistorik Karel, jenž je proti své vůli vtažen jako svědek i pomocník do milostného vztahu vysokého ministerského úředníka s mladou grafičkou. Ačkoliv je příběh soustředěn především na specifickou podobu několikanásobného milostného trojúhelníku, hlavní pozornost je věnována psychologické drobnokresbě dvou ústředních postav příběhu; z vypravěčových komentářů a pozorování však vystupuje celá galerie dalších figurek, znázorňujících různé podoby proměn společenské situace padesátých a šedesátých let.

Na sklonku desetiletí navázal KAREL MISAŘ na reportážní linii beletrie a v próze *Pasíák* (1969) se pokusil propojit znalost prostředí nápravného zařízení mládeže se zobecňující reflexivitou vypravěče a výpověď o těch, kteří propadli až na dno společnosti a nejsou schopni se ztotožnit s představami úspěšné většiny o normálním životě, posunout do symbolické roviny údělu člověka ve světě vyprázdněných hodnot.

Milan Kundera: Žert, Ludvík Vaculík: Sekyra

Románová prvotina MILANA KUNDERY *Žert* (1967) vyrostla z kontextu autorových povídek: stejně jako ony propojuje motivy nevydařených milostných hrátek s reflexí obecnějších společenských souvislostí života jedince, liší se však od nich rozsahem a především víceperspektivností, s níž reflektuje proměny české společnosti od počátku padesátých let do okamžiku napsání románu. Vyprávění základního příběhu o několika směšných láskách, ale i žertech, které si s jedinci hrají dějiny, autor rozdělil mezi čtyři – osudy i postoji odlišné – protagonisty příběhu: všichni vyprávějí v první osobě a každý dostává možnost vyložit svoji vlastní představu o životě a své roli v něm. Ústřední postava románu, k níž výpovědi jednotlivých protagonistů směřují a vůči níž se vymezují, je ovšem jediná: Ludvík Jahn, který se v rámcové části románu po letech vrací do rodného slováckého města s cílem pomstít dávnou křivdu. Na počátku padesátých let totiž jako student poslal ze žertu své dívce pohlednici se „závadným“ textem („Optimismus je opium lidstva! Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij!“), za což byl následně vyloučen z fakulty, poslán na vojnu k Pomocným technickým praporům (PTP) a do dolů. Za strůjce svého pádu a ublížení, které jej odtrhlo „od volantu dějin“, Ludvík považuje předsedu fakultního Svazu mládeže. Když se po mnoha letech náhodou seznámí s jeho ženou, stává se osnovatelem pomsty a rozhodne se ji svést. Na konci příběhu však rozčarovane zjišťuje, že vše je jinak: zatímco on zůstal zaklíněn do okamžiku 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 žert, postihující nakonec pouze původce. Ludvíkovy iluze se rozpadají pod nárazy jiných podob skutečnosti a on si uvědomuje, že není s to určovat osudy jiných, ba ani osud vlastní. Místo kýženého zadostiučinění dospívá k pocitu, že všichni jsme jen obětí nadosobních žertů dějin.

Vedle přesvědčivě vybudované románové logiky příběhu, která od atraktivního a společenskokritického zachycení nedávné budovatelské minulosti mířila až k existenciálním prvkům, převyšoval Kunderův román dobovou produkci i způsobem výstavby textu. Poměrně složitá románová kompozice se střídáním vypravěčů a témat, s esejistickými prvky a návratnými motivy přesvědčivě ukázala, že kompozice románu se může podílet na utváření jeho smyslu. Žert se stal jednou z nejvýznamnějších událostí v české literatuře šedesátých let a založil autorovu proslulost ve Francii a posléze i v dalších zemích světa.

Nebývalá byla pozornost, která se Žertu dostala u dobové literární kritiky, a to napříč celým tehdejším spektrem. Potřebu se k němu vyjádřit cítil stejně Václav Černý jako teoretici a kritici vycházející z pozic socialistického realismu a marxistické literární vědy (Vítězslav Ržounek, František Buriánek, Štěpán Vlašín) či kritici preferující text před ideologií (Zdeněk Kožmín, Milan Suchomel, Aleš Haman, Jiří Opelík ad.).

Ve většině případů bylo v dobové kritice současně s Kunderovým Žertem vyslovováno i jméno prózy LUDVÍKA VACULÍKA *Sekyra* (1966). Také vypravěč tohoto románu se zřetelnými autobiografickými rysy se nachází v okamžiku návratu domů a tápavého shledávání reálných obrysů světa a své skutečné totožnosti. Vydává se na cestu za svým bratrem a tato jeho cesta je protkána vzpomínkami na dětství, otce a vlastní minulost. V jejím průběhu se zásadním způsobem proměňují vypravěčovy osobní i společenské postoje: významným motivem je tu zejména hledání vztahu ke komunistickým ideálům, ke kolektivismu a k právu člověka na vlastní individualitu, respektive vyrovnávání se s padesátými lety a hledání míry viny a spoluviny za ně. Vaculíkův románový svět je propojen s rodným Valašskem, jeho přírodou, tradicí a kulturní pamětí. Hlavní příčinu svého selhání jeho vypravěč proto vidí v rozchodu s tímto řádem přirozeného způsobu bytí a východisko, cestu k nalezení nové životní možnosti, pak jedině v návratu k němu. Pozitivní životní ideál by měl být podle Vaculíka založen především na vědomí domova a vědomí rodu.

Část kritiky Vaculíkovi vytýkala „publicistický“ ráz prózy, skutečnost, že tu „literární technika slouží k formulaci publicisticky viděné společenské problematiky“ a *Sekyra* je tedy ve výsledku „instruktivní a schematická“ (Jan Lopatka). Většina kritiků však Vaculíkovo angažované „hledání společenského projektu přiměřeného člověku“ (Milan Jungmann) oceňovala

a zdůrazňovala nejen autorův způsob vyprávění, stylistickou a jazykovou výstavbu textu (využití nářečí, střídání jazykových rovin, zhušťování děje a následnou retardaci), ale především specifickou práci s časem. Čas, jeho plynutí a proměny postav v čase jsou totiž v Sekyře sémanticky dominantní: základním modem vyprávění je tu sice přítomnost, ale je to přítomnost vypravěče a okamžiku vyprávění v různých obdobích života, temporální perspektiva se tak mnohdy přeměňuje několikrát i v rámci jediné věty.

Kunderovy a Vaculíkovy romány dovedly deziluzivní linii prózy šedesátých let k sugestivnímu vyjádření toho, že realita je množinou individuálních, subjektivizovaných skutečností a individuální lidské jednání a vnímání není podřízeno tzv. objektivní skutečnosti diktované obecnými vzorci všeobecného pokroku. Jako klíčová společenská hodnota tak vystoupila potřeba obnovení významu rozumění, jež je opakem subjektivního znásilňování smyslu.

Próza s tématem vězení, trestných táborů a vojny

Významným dějovým motivem Kunderova Žertu byl hrdinovo potrestání vojenskou službou u trestných Pomocných technických praporů (PTP). Jejím vykreslením se Kundera zapojil do té linie české prózy šedesátých let, která negativní postoj k – řečeno dobovým jazykem – stalinistickým deformacím socialismu dováděla až k odvaze zachytit realitu prostředí trestných táborů a komunistických věznic padesátých let.

Prózy s těmito motivy – zpravidla vyrůstající z osobní zkušenosti autora – přirozeně vznikaly již v předchozím desetiletí, v plánech českých nakladatelství se však mohly začít objevovat až od již zmiňovaného roku 1963, a to v neustálém konfliktu s cenzurními tlaky. Ty zprvu podobná témata blokovaly vůbec, po částečném uvolnění je sice začaly připouštět, přes povolovací systém ovšem snáze procházely texty s menší mírou zobecnění a společenské kritičnosti. To v praxi vedlo k autocenzuře autorů i k přímým zásahům redakcí do textů, respektive k přepracování celých pasáží a kapitol do „přijatelné“ podoby. Příběhy zásadnějším a političtějším způsobem reagující na popírání základních lidských práv tak musely čekat na liberalizaci druhé poloviny šedesátých let, některé knihy se však z různých důvodů nepodařilo či nestihlo vydat ani tehdy: pouze časopisecky například vyšly některé povídky ze sbírky JIŘÍHO STRÁNSKÉHO *Štěstí*, kniha jako celek měla být vydána v roce 1969, avšak vyšla až roku 1990.

Je příznačné, že možnost vydávat texty inspirující se prostředím trestných táborů se otevřela díky tomu, že tato tematika přestala být zčásti tabuizována v Sovětském svazu. V době, kdy československý režim stále ještě využíval věznic jako prostředky likvidace politického odporu, pozvedla závory přísných

cenurních nařízení příležitost argumentovat sovětským vzorem, respektive skutečnost, že v Rusku a poté i v Československu začala být vydávána díla Alexandra Solženicyna. Roku 1963 vyšla česky novela *Jeden den Ivana Děnísoviče* (překlad Sergej Machonin, časopisecky v prvním čísle *Plamene* a poté i knižně v nákladu přes 70 000 výtisků), vzápětí se objevily překlady povídek a poté souborné vydání v knize *Jeden den Ivana Děnísoviče a jiné prózy* (1965, náklad 95 000 výtisků).

V průběhu šedesátých let byla vydána téměř desítky českých próz z prostředí věznic a pracovních táborů. Žánrově tato literatura mohla navázat na dlouhou tradici prózy s tématem věznění (tak, jak ji v české literatuře prezentovaly nejen například *Oživené hroby Karla Sabiny* a *Zamřížované zrcadlo Ivana Olbrachta*, ale i *Fučíkova Reportáž*, psaná na oprátce), charakter zpracování tématu u jednotlivých autorů však přitom většinou odpovídal jejich dosavadní prozaické zkušenosti a orientaci. Zatímco pro některé bylo vězeňské téma příležitostí, jak propojit existencialistická východiska s problematikou identity v kolektivistickém prostředí trestného tábora (Jiří Mucha), jiným posloužilo jako atraktivní prostředí k sepsání tradičního dobrodružného příběhu (Jiří Hejda). Převládalo ovšem realistické zpracování látky propojující snahu o psychologizaci s morálními soudy, které v šedesátých letech určovalo například výpovědi Karla Pecky o „chlapáckém světě osamělých běžců“. Pro větší část „lágrové“ literatury byla důležitá osobní zkušenost autorů s prostředím trestných táborů a v důsledku toho zvýšený důraz na autenticitu a opakování motivů typických pro tento žánr (útěk, vzpoura, zrada, osobní odvaha aj.). Základním gestem těchto próz bylo vykreslení abnormální lidské situace, pocitů individua, které se proti své vůli ocitlo „uvnitř“ a projektuje se vůči okolnímu světu. Pokouší se pojmenovat svůj stav a jeho příčiny, popřípadě přechází ke kritice společenských poměrů, které ho do této situace dostaly, ta však nejčastěji ústí do hledání metafyzické odpovědnosti nebo do úvah o „selhání lidského faktoru“.

Jako specifické svědectví o režimním útlaku byly takovéto texty vnímány jako výrazné politikum, které přitahovalo čtenáře i kritiku: dokonce i díla, která se svou stavbou vzpírala tomu, aby byla primárně považována za společenskokritická, angažovaná či generační, byla tak často vnímána prizmatem moralizujících a sociologizujících výkladů.

První vydanou prózou, která motivicky čerpala z vězeňského prostředí, byl román *Pravděpodobná tvář* (1963). Jeho autor JIŘÍ MUCHA v něm vyšel z vlastní zkušenosti politického vězně padesátých let a zároveň navázal na myšlenkovou linii své starší tvorby s tematikou vojáků západní fronty, kteří těžce hledají rovnováhu mezi soukromým životem a zmatkem „velkých“ dějin. I tentokrát postavil do středu svého zájmu člověka v mezní situaci a pokusil se jeho prostřednictvím vykreslit spletitý vnitřní svět nejistého, vykořeněného jedince. Ústředním tématem románu je tak vnitřní osamělost pochybujícího

„Já“. Protagonista příběhu, novinář Adam, se odmítne podřídit politické direktivě při sepsání zdánlivě bezvýznamného článku, je zatčen a vyšetřován pro vlastizradu. Na pozadí tohoto příběhu se autor pokouší řešit otázku osobní odpovědnosti, vztahu svobody a povinnosti. Hrdina je přinucen k sebebezceny, demaskování svých slabín a k novému hledání své tváře vlastní – jiné a mnohem pravděpodobnější, ale i jiné tváře okolního světa. Její kontury je však možné jen tušit v prostoru zaplněném osobními i obecně platnými mýty, zastírajícími vratkost a nejistotu existence.

Cesta za sebepoznáním, k němuž je hrdina veden, utváří dějovou a ideovou osu i v následující Muchově próze *Studené slunce* (1968), jež patří k vrcholům „lágrové“ prózy v české literatuře. V románu stylizovaném jako deník dvanácti měsíců se nucená práce v uhelném dole, jež je součástí převýchovného programu vězňů, hrdinovi stává impulzem k sebereflexi. Fragmentární deníkové záznamy vytvářejí – v reakci na nesvobodu okolního světa – kaleidoskop možných alternativních realit a před čtenářem otevírají vnitřní svět postavy, v němž se prostupují vzpomínky, přemítání o umění a snaha o nalezení a pojmenování kauzalit, které utvářely její život. Prolínání vzpomínek z různých časových vrstev a jejich usouvztažňování do času textu narušuje temporální posloupnost i kauzalitu vyprávěného: vzniklý prostor bezčasí přitom zpětně zvýrazňuje prostředí svého vzniku. Opravdovost písničičího „Já“ utváří svět mnohem autentičtější, než je svět lágru, který se v románu jeví jako pouhá ozvěna. Psaní, a tedy potvrzování sebe sama, je pro hrdinu jedinou možností přežití a současně možností redefinování vlastního bytí a příležitostí ke kladení složitých otázek.

Myšlenkově a tematicky na předchozí autorovy prózy přímo navazuje román *Marieta v noci* (1969). Jeho časová osnova je rozvržena do čtrnácti dnů, po které její hlavní hrdina, trestanec, přežívá v uhelném závalu. Fatální prostor lidské izolace autorovi umožnil znovu se ptát po smyslu a hodnotě existence, zkoumat problém samoty i konflikt mezi svobodou a nutností. Konfrontace s možnou smrtí, která je ve výstavbě románu permanentně přítomná, nevytváří alibi pro znovuprožívané osudy, nýbrž výpověď láme do polohy sebeobžaloby a směřuje k hledání příčin zmarnění života. Příběh je přitom sledován ze tří zorných úhlů, kombinuje pohled vševědoucího vypravěče a dvojí subjektivizované vyprávění v první osobě: monolog hlavního hrdiny a monolog ženské postavy jménem Marieta (která se objevuje již v závěru *Pravděpodobné tváře*). Otázky i odpovědi, které si formuluje muž v těžké životní situaci a jimiž se pokouší pojmenovat i obhájit důvody a smysl své existence, jsou tak stále znejišťovány a relativizovány.

Z české literatury šedesátých let mají k solženicynovskému věcnému záznamu reality blízko prózy KARLA PECKY. I ony vyrůstají z autobiografické zkušenosti, jejíž působivost je však nejednou limitována autorovým sklonem k etickým konstrukcím opírajícím se o předem daná

hodnotová kritéria. První Peckovou vydanou prózou zachycující zážitky z lágrů byla povídka Konfrontace, třetí a poslední text ze sbírky *Úniky* (1966), kladoucí mimo jiné otázku, jaký význam má pravda pro uchování osobnosti a pro určení morální opravdovosti člověka. Stejnou povídku Pecka zařadil také do souboru *Na co umírají muži* (1968), monotematického bloku devíti próz, drobných, realisticky propracovaných portrétů lidí, kteří se ocitli v mimořádných životních podmínkách a jsou nuceni znovu zvažovat některé pojmy a principy, o něž doposud opírali své morální přesvědčení. Autenticitu vězeňského prostředí zvýrazňovalo i stylistické využití slangových výrazů.

Mezi oběma povídkovými sbírkami vyšel Peckův román *Horečka* (1967) s tématem vězně, který svým mlčením kryje útěk přítele i za cenu sebeobětování. Rozhodnutí nespolupracovat s táborovými vyšetřovateli je totiž pro něj výrazem základního morálního principu a způsobem, jak demonstrovat svou nechuť k jakýmkoli kompromisům s režimem nesvobody. A to navzdory tomu, že prchající vězeň na útěku nezaváhá ani před několikanásobnou vraždou a hrdinovo morální vítězství, vykoupené vlastní smrtí, se tak stává – i přes svou morální velikost – podivně trapným a bezvýchodným. V *Horečce* Pecka spojil tradiční postupy dobrodružného příběhu s drobnokresbou charakterů a figurek, jimiž je příběh zalidněn, a s pokusem o filozoficko-psychologickou studii, jež je přímou projekcí autorovy mravní rigoróznosti.

Fakt, že tematika útěku z trestného tábora mohla získat i podobu čistě dobrodružného románu, dokládá próza JIŘÍHO HEJDY *Útěk* (1969). Popis pokusu šťvaného vězně o přechod hranic nepřesvědčivě končí psychologicky motivovaným přerodem hrdiny v uvědomělého socialistu, který se dobrovolně vrací zpět do vězení.

Peckův druhý vydaný román *Veliký slunovrat* se opírá o autobiografické zkušenosti nejen z pracovních táborů, ale i z pozdějšího zaměstnání kulisáka v Národním divadle. Je autorovou skutečnou prvotinou, která byla dokončena už v roce 1964, vyjít ale mohla až roku 1968. Hlavním hrdinou tu je bývalý vězeň, který se po mnoha letech vrací zpět do života a hledá mezi skepsí a nadějí jeho smysl. Přestože autor prostředí lágru opouští už první kapitolou, je v hrdinovi trvale přítomné a utváří odvrácenou stranu příběhu. Jím je totiž neustále poměřována realita všednosti a naopak tato všednost protagonistovi destruuje systém hodnot, který si vytvořil během svého věznění a s kterými vstoupil do světa mimo ostatné dráty. Ve Velikém slunovratu je ztlumena didaktičnost autorových dříve vydaných próz a zápas o opravdovost individuálního osudu je přesunut dovnitř jedince. Líčení osudů vykořeněného individua nadále ale nese naléhavý morální apel, který ústí v deziluzi a marnost. Hrdina zjišťuje, že není nikoho, koho by mohl obžalovat za svůj zničený život; nenabízí se mu katarze, nýbrž jen setrvání v trýznivé samotě.

Prozaikem, v jehož tvorbě se odrážejí zkušenosti z vězeňského prostředí, byl i JAN BENEŠ. Do kontaktu s vězeňskou realitou se Beneš poprvé dostal na sklonku padesátých let, kdy byl na závěr vojenské služby (1956–58) uvězněn za nedovolené ozbrojování a „podlamování bojové morálky“ (amnestován v roce 1960). Jeho první rozsáhlejší prozaická práce *Druhý dech*, kterou dokončil už v březnu 1963, byla vydána až ve švýcarském exilovém nakladatelství Konfrontace (Curych 1974). Vnitřně dosti roztržštěná novela prostřednictvím vězeňského tématu zdůrazňuje roli osobní odvahy, která je s to vytvořit prostor vnitřní svobody i v nesvobodném světě. Na rozdíl od autorových povídek překvapuje značnou mírou optimismu ústící v netradiční smířlivé finále, ale i tendencí k otřelým pravdám a situacím.

Publikovat začal Beneš knihou črt z vojenského prostředí *Do vrabců jako když střílí* (1963). Název jeho druhé knížky *Situace* (1963) poměrně přesně vystihuje typologii autorova přístupu k psaní: více než na epizody a příběhy se Beneš soustředil na volně plynoucí posloupnost scén a náhodných promluv. Jeho situační črty nesměřují k myšlenkovému završení – hrdinové jsou většinou mladí, tápající lidé, kteří nenávidí společenské konvence, opájejí se moderním životním stylem a spontánně touží po svobodě. Povídky podtrhují pustotu existence hrdinů kompoziční neukončeností, tím, jak se jejich „příběhy“ vytrácejí do neurčita a navozují atmosféru zmarnění. Jejich charakteristickými rysy jsou formulační asketismus, formální sevřenost, důraz na detail, psychologická drobnokresba a převaha popisu nad dialogem.

V roce 1966 byl Beneš znovu odsouzen za spolupráci s časopisem Svědectví. Do roku 1968, kdy byl propuštěn, musel pracovat jako horník v severočeských dolech. První z jeho próz na toto téma, povídka Třídní nepřítel, byla otištěna v knize *Disproporce* (1969). Povídky z tohoto souboru zastihují jednotlivé hrdiny v okamžiku, kdy se do jejich životů nemilosrdně vkrádá trapnost, jejímž katalyzátorem je paradox či náhoda, sarkasticky obnažující jejich zmarněné, vyhořelé životy. Beneš své příběhy komponoval bez prvoplánové dramatičnosti a s citem pro situační detail. Jeho protagonisté se stávají hříčkou jiných, často náhodných dějů bez možnosti jakkoli do nich zasáhnout. Povídku Třídní nepřítel autor později zařadil také do sbírky *Na místě* (Toronto 1972), obsahující texty napsané převážně v průběhu šedesátých let.

K literatuře s tematikou vězení se úzce vázaly prózy vracející se z odstupu k tématu vojenské služby v padesátých letech. *Tankový prapor* JOSEFA ŠKVORECKÉHO měl vyjít v roce 1969, ale protože jeho výroba byla zastavena, vydal jej autor sám již v emigraci v Torontu v roce 1971 (uprav. 1998). Hrdinou příběhu, který se odehrává během posledního půlroku vojenské služby v období jaro–zima 1954, je opět Škvoreckého alter ego Danny Smiřický. Příběh má i svou intimní, milostnou linii, autor však především těží

z napětí mezi humorným, místy až groteskně absurdním naladěním vyprávění a krutostí doby, která tu je líčena.

Veselé historky z kruté vojny, hovorová čeština a vulgarismy charakterizují také čtenářsky 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. Na rozdíl od již zmíněného Kunderova *Žertu* Švandrlík s látkou zacházel bez větších uměleckých ambicí a v poloze chlapáckých vzpomínek na vojnu. S tím koresponduje i volná kompozice románu, který je mozaikou anekdotických situací založených na jazykové a situační komice. Charakteristickým znakem prózy je rezignace na psychologickou výstavbu postav (→ s. 441, kap. *Populární literatura*).

PRÓZA V DOTYKU S POPULÁRNÍMI ŽÁNRY

K rozmanitosti a uvolněné kreativitě české prózy šedesátých let přispívala také rehabilitace populárních žánrů, zejména detektivní, vědeckofantastické a humoristické povídky či románu (→ s. 423, kap. *Populární literatura*). Na rozdíl od období padesátých let, kdy byla tradiční populární literatura zatlačena mimo prostor oficiální kultury, se nyní náročná a zábavná linie české prózy rozvíjely v těsné blízkosti a populární beletrie představovala pro autory „hlavního proudu“ zásobárnu neobvyklých dějových, kompozičních, tematických a vypravěčských postupů, pomáhajících odpoutat se od ideologicky a esteticky svazujících norem a vyzkoušet si komunikační i hodnotový potenciál literatury pojímané jako hra.

Snaha inspirovat se populárními žánry nebyla jen záležitostí českého kulturního kontextu, ale měla řadu paralel v zahraničí, kde mladí prozaici této oblasti literární komunikace věnovali nemalou pozornost, a to i jako kritici či editoři. Například anglický romanopisec Kingsley Amis vykládal a vydával vědeckou fantastiku, stejný žánr výrazně ovlivnil amerického prozaika Kurta Vonneguta a další.

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 výrazové škály. Příkladem může být JOSEF NESVADBA, který svými povídkovými sbírkami, vydávanými od sklonku padesátých let (*Tarzanova smrt*, 1958; *Einsteinův mozek*, 1960; *Výprava opačným směrem*, 1962, ad.), formoval intelektualizovanou podobu české vědeckofantastické prózy. O propojení morálně politické reflexe soudobé české společnosti však usilovala celá

antiutopická linie české fantastiky šedesátých let od Jana Weisse, Karla Honzika, Čestmíra Vejdělka až po románovou paralelu JIŘÍHO MARKA *Blažený věk* (1967).

Ještě intenzivnější byl vztah mezi prózou šedesátých let a detektivkou. Když Jiří Opelík bilancoval v roce 1966 v dvacátém čísle Literárních novin přítomnou situaci, vnímal detektivku jako „jedinou oblast, v níž se dnes literatura ještě důsledně uplatňuje jakožto rekreace“. Tím také vysvětloval, proč se píše a vydává tolik detektivek: „že se jich teď u nás tolik vyrojilo, má jistě spoustu příčin, ale mezi nimi též tu, že se dnes všechna rekreační funkce v beletrii v podstatě přenesla na bedra právě detektivního (kriminálního) žánru – detektivka je jejím posledním útočištěm v próze.“ Současně s detektivkami ryze oddechového (nebo i politicko-tendenčního) zaměření vznikaly ale také práce, kde se detektivní žánrové postupy tvořivě propojovaly s historickou, satirickou či psychologickou prózou. Nejvýraznějším dílem tohoto typu se stala trilogie detektivních románů JANA ZÁBRANY a JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964), *Vražda v zastoupení* (1967), kombinující pečlivě vystavěný detektivní syžet se satirickým pohledem na „lepší“ českou společnost od poloviny třicátých let do roku 1945. Vedle Josefa Škvoreckého, který prorůstání umělecké a populární tradice ve svém díle zosobňoval ze všech autorů své doby nejvíce, zasáhli do vývoje žánru také další význační prozaikové jako Karel Michal či Edvard Valenta.

Početná a ve svých vrcholech i kvalitní produkce kriminální beletrie tvořila pozadí pro romány, novely či povídky autorů, kteří se modelem detektivky inspirovali, avšak nezastavovali se na jeho hranicích. Syžet postupného odhalování nastolené záhady, otázka viny, která je s ní spjata, a možnost zakončit prózu překvapivou pointou se v těchto dílech stávaly součástí výpovědí, které měly větší ambice než být pouhými detektivkami. Tyto prózy se objevovaly od poloviny šedesátých let, psali je typově velmi různorodí autoři a jejich jedinou spojnicí představovaly právě kompoziční a tematické citace daného populárního žánru.

HANA BĚLOHRADSKÁ svou časově koncentrovanou novelu *Poslední večere* (1966) situovala do uzavřeného prostoru kliniky. Z pozice stárnoucí lékařky, jejíž kolega a donedávna i partner náhle odejde násilnou smrtí, vypráví příběh obsahující všechny hlavní atributy detektivní prózy: vraždu, vyšetřování i závěrečné odhalení viníka. Do ohniska vyprávění se ovšem dostává psychologický portrét stárnoucí ženy, která se těžce vyrovnává se ztrátou partnera a s osamělostí. Na pozadí její osobní situace autorka vykreslila i neurotické – nenávisť, láskou i touhou po moci prosycené – prostředí kliniky, což próze místy dává až rozměr podobenství o machiavelistickém systému institucí věznicích člověka.

Sbírka pětice povídek JANA TREFULKY *Nálezy pana Minuse* (1966) se v mnohém blíží Škvoreckého detektivkám o poručíkovi Borůvkovi (→ s. 430, kap. *Populární literatura*) nejen titulní postavou „celkem smutného pána, se smutným osudem“, ale i tím, že jsou také pojaty jako krátké etudy rozvíjející jeden vypointovaný nápad. Trefulkův pan Minus objevuje své detektivní schopnosti v okamžiku, kdy je jako penzista osudovými shodami náhod nucen znovu a znovu řešit zločinné záhady odehrávající se v nejbližším okolí. Geniálně prostá Minusova řešení kriminálních rébusů vyrůstají z důvěrné znalosti prostředí a ze schopnosti vhledu do povah a myšlení sousedů. Druhým zdrojem jeho „vidění“ do hloubky lidských věcí pak je moudrost. Stálé poukazování k ne vždy morálně přijatelným hlubinám lidské přirozenosti a k elementárním pramenům lidských ctností i hříchů způsobovalo přesah Trefulkových povídek do sféry literární tvorby s vyhoceným noetickým posláním.

K hořké, zoufalé metafoře slepé bohyně Spravedlnosti směřovala próza KARLA MICHALA *Gypsová dáma* (1967), v jejímž závěru se ten, kdo měl spravedlnost chránit, stane vrahem a vrah rozkřikuje do světa, že se stala vražda. Po stránce motiviky i stylového gesta čerpal Michal v této novele z meziválečné literatury, z její tematizace velkoměstské kriminální periferie i z lapidární lyrizace poetického, vančurovského vyprávění. Historií drobného zlodějíčka, který uvízne v soukolí cynických zájmů zdánlivých „služebníků“ práva, prostupovala zásadní skepse, nedůvěra v zachování tak základních životních hodnot, jako je přátelství.

JOSEF ŠKVORECKÝ spojil v románu *Lvíče* (1969) syžetové schéma detektivky s dalšími příznačnými prvky literatury dané dekadou, zvláště s tématem holocaustu jako zraňujícího zásahu do lidské existence a s postavou libertinského intelektuála, který ironicky vnímá a glosuje vady světa, ale svoji tvůrčí energii napírá zejména do erotické oblasti, do umění flirtu. Svěbytnou vrstvou Škvoreckého programově synkretické prózy, jejímž vypravěčem a morálně sporným hrdinou je spisovatel a redaktor nakladatelství, je satirické (často klíčové) zpodobení soudobého pražského literárního života a morálního konformismu plujícího na kolísavých vlnách politického uvolňování a opětovného ochlazování. Detektivní prvek – vražda mstící zrazenou lásku mrtvé židovské dívky, její vyšetřování a odhalení pachatele – autor uplatnil až v závěru románu, a to jako hořký vykřičník, upozorňující na existenci vážných zločinů proti lidskosti, které nelze postihnout zákonem. Vyprávění navozovalo i další paralely mezi tímto historickým selháním jedné z postav, její neschopnosti dostat závazku lásky a cti, a postoji egocentrického, krajně oportunistického protagonisty, jakož i životem v současném intelektuálním milieu vůbec. Tento morální horizont, plně exponovaný až v pointě románu, dodával Škvoreckého někdy až hýřivě zábavné satíře na strhující znepokojivosti.

Prózy, které pro uměleckou výpověď zužitkovávaly syžety nebo tematické vzorce populárních žánrů, tvořily na sklonku období vlnu, jež doznívala ještě po změně politických poměrů. Již po nástupu normalizace tak vyšel román VLADIMÍRA PÁRALA *Profesionální žena* (1971), parodující v jedné své části archaický model dobrodružného románu. Na půdorysu detektivního románu, střídavě ve vyprávění příznávaném a zase popíraném, vystavěl LADISLAV FUKS svůj *Příběh kriminálního rady*, vydaný v témže roce. Právě Fuksův román – po Trefulkových Nálezích pana Minuse a Škvoreckého Lvíčeti – představoval kvalitativní završení snah o zužitkování populárních inspirací v próze šedesátých let.

HISTORICKÁ A APOKRYFNÍ PRÓZA DRUHÉ POLOVINY ŠEDESÁTÝCH LET

Po výrazném publikačním boomu historické prózy, který charakterizoval přelom padesátých a šedesátých let a který byl doprovázen i její značnou konvencionalizací, tento typ literatury v letech 1964–65 z aktuální knižní produkce téměř zmizel. Kvalitativně zcela nové období, v němž sice historických próz nadále nevycházelo mnoho, zato však vznikla osobitá díla, která výrazně zasáhla do literárního kontextu a spoluutvářela tendence charakteristické pro další proměny žánru, začalo rokem 1966.

Důležitým znakem této nové podoby historické prózy bylo koncepčně jiné pojetí vztahu mezi jedincem a dějinami. Jestliže budovatelská historická próza stavěla na třídní předurčenosti postav a vývojové pohyby v letech 1956–63 přinášely prózy, které v přiznané či nepřiznané polemice s předchozím obdobím poukazovaly na rozdíl mezi společenskou determinací člověka a jeho individuálním, složitým lidským příběhem, v druhé polovině šedesátých let se z historické beletrie vytratil i tento polemický aspekt. V klíčových dílech Daňkových, Michalových, Körnerových a Šotolových byl do středu dění nově postaven člověk jako takový, bez třídních atributů, a jeho příběh vypovídal o všeobecně lidském hledání, bloudění a tázání. Společenské okolnosti sice nadále formovaly kontury syžetu a dávaly příběhu konkrétně historické zabarvení, ale to, čím se protagonisté trápí, je obecná lidská zkušenost s dějinami, s jejich nevypočitatelností, paradoxností a slepým během, který nedbá na individuální lidská přání.

Určujícím momentem této historické prózy tak byla hluboká skepse vůči dějinám, vyrůstající z dobového rozčarování z reálných výsledků komunistické revoluce, z pochyb o kvalitách vůdců a také z pochyb o všemoci lidské vůle. Skepse rodila podezření, že dějiny dovedou být poťouchlé a rády strojí lidem léčky, ale obracela se 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.

Konstitutivním rysem většiny próz byla ironie (s níž v předchozím období pracoval jen Vladimír Neff): 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 prózách širokého uplatnění ich-forma a subjektivní perspektiva, případně fragmentarizace vyprávění prostřednictvím konfrontace optik různých subjektů (vypravěče a jednotlivých postav). Cílem bylo pojmenovat složitost lidského bytí v dějinách, přičemž důraz na individuální lidskou zkušenost umožnil tematizovat naléhavé paralely mezi historií a současností.

Oproti předchozím obdobím si prozaici druhé poloviny šedesátých let také již netroufali předkládat čtenáři historické vzory k jednání a rozhodovat o tom, zda se postavy chovaly správně či chybně, zda je má čtenář litovat nebo odsuzovat. Jimi vyprávěné lidské osudy – zpravidla nevyhnutelně směřující do slepé uličky osobního i společenského rozčarování – tak již neměly charakter odpovědí, nýbrž otevřených otázek, které měly podněcovat k domýšlení.

Zlom, který ve vývoji historické prózy nastal v roce 1966, ovšem neznamenal, že by zcela přestala vycházet díla spjatá s myšlenkovými a tvárnými horizonty předchozích období. Dokladem toho je román *Dravci* MILOŠE ŠVÁCHY (1966), který tematicky šel ve stopách Adolfa Branaldy a jeho Krále železnic a soustředil se na budování tzv. Severní dráhy z Vídně na severní Moravu a do Haliče. Plasticky, ale bez osobitějšího uměleckého vkladu zachytil svět a intriky velkých bankéřů, prostředí technických úředníků a drážních inženýrů, okrajově zaznamenal také první známky sociálních bouří na dráze v roce 1844. V rovině historické ilustrace zůstal také FRANK TETAUER v románu *Průvod s pochodněmi* (1968). Podal v něm obraz zrodu a rozvoje sokolské myšlenky v české společnosti šedesátých let 19. století. V bohatě zalidněném románu, který se vyznačuje dobově netypickým vlasteneckým patosem, hrají důležitou roli nejen postavy Tyrše a Fügnera, ale i mladí radikálové sdružení v Jednatelství z Blaníka, konzervativní pražští měšťané a germanizátorští úředníci. Tři knihy *Táborské republiky* VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1969) představují „kroniku prvních dvaatřiceti let husitského Tábora“, popisují, jak rostla, vytrácela se a ustupovala myšlenka společenské spravedlnosti uskutečňovaná táborskými polními vojsky. Kaplický dokázal potlačit slabé stránky své dokumentárně popisné autorské metody a celé rozsáhlé skladbě s desítkami postav (z nichž nejvíce pozornosti věnoval Žižkovi a Prokopu Holému) vtiskl jednotný ráz plynulého proudu, jehož

hrdinou nejsou ani tak jednotlivci, jako sama historie. Přesto jeho koncepce zůstávala v zásadě ilustrativní a postrádala myšlenkové impulzy, které by mohly přispět k obrodě historické prózy. Především na barvitějším ději byly založeny první z cyklu románů FRANTIŠKA NEUŽILA o českých králech a královnách vrcholného středověku (*Královna Eliška Rejčka*, 1968; *Královský sen*, 1970; v témže roce s tit. *Veronika*).

Ironie dějin, satirické apokryfy a čapkovská inspirace

Předělem ve vývoji historické prózy šedesátých let se stalo vydání novely KARLA MICHALA *Čest a sláva* (1966), která obrátila naruby zvyklosti historické prózy předchozích let, zejména 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 periferii dějin. V Michalově příběhu z třicetileté války, která snad kdysi měla atributy velkého konfliktu, už dávno nejde o náboženství a přesvědčení, spíše jen o zisky a přežití. Na odlehlou a zanedbanou tvrz „urozeného a statečného rytíře“ Václava Ryndy z Loučky a na Poříčanech přijedou francouzští emisáři a přesvědčují ho, aby se zapojil do boje a pomohl obnovit slávu českého království. Vábení ke slavným činům se odehrává mezi hnojštěm a stájí, v lepším případě mezi začouzeným krbem a postelí s duchnami. Poslové slávy jsou utmácení a dávno ztratili entuziasmus a Rynda, autorem prezentovaný jako příklad české přízemní vychytralosti a opatrnickví, si raději hledí hospodářství a děvečky. Čím méně přesvědčivé jsou však argumenty poslů a čím více je zřetelné, že jim jde jen o vlastní prospěch, tím více se v Ryndovi vzdouvá představa šlechtické cti. Ta jej v absurdním závěru ovládne natolik, že s hrstkou poddaných vytáhne do boje – a to právě ve chvíli, kdy byl již uzavřen mír a kdy je vše předem prohrané. Hloupý Honza se mění v dona Quijota; jeho donkichotství je ovšem nebezpečné druhým (aby své poddané donutil do boje, podpálí jim chalupy). Ostří Michalovy prózy se obrací především proti národním mýtům: proti mýtu o českých dějinách, plných hrdinství a slávy, o rekovnosti českých rytířů, věrnosti lidu svým vůdcům, ušlechtilosti vůdců, o zdravém rozumu českého Honzy a o nevyvratitelnosti duchovních tradic. Vůdčím principem tu je satirický paradox, vypravěč nešetří ironií vůči Ryndovi i poměrům na jeho statečku, slavné dějiny jsou nahrazeny fraškou, velké skutky jsou karikovány, věrnost a odvaha mají příděch hlouposti, rytířství se mění v nikomu nepotřebnou posedlost a vše je potřísněno zlomyslností dějin.

S tím, jak do historické prózy vstoupily prvky volné fabulační hry a možnost utváření paralelního, jiného pohledu na historii, docházelo ke sblížení s žánrem apokryfu, který pracuje s napětím mezi známým motivem či příběhem a jeho novým výkladem. Téměř současně se Ctí a slávou se objevily satirické texty MILANA UHDEHO. Sbírkou *Záhadná věž v B.* (1967) obsahuje i satiru na dobová témata, těžiště souboru však leží v povídkách s historickými náměty. Uhde navazuje na tradici Čapkových apokryfů s jejich racionalistickou demytizací a ironizací opakujících se dějinných mechanismů. Všímá si mocenských manipulací s pravdou, účelového přepisování historie podle aktuální politické konstelace, pragmatismu politiky, která je obvykle úspěšná jen tehdy, neohlíží-li se příliš na morálku. Útočí i na lidskou schopnost ospravedlnit i zcela protikladné názory, jakož i na český sklon k anonymnímu kverulantství a donašečství. S oblibou přitom využívá rámcové konstrukce, fragmentárnosti textů a jazykové stylizace, tedy postupů, jež sugerují dojem, že uveřejněné texty jsou autentickými dokumenty, které jejich objevitel pouze ve věrném přepisu zpřístupňuje.

Téma lidských slabostí – v poněkud méně děsivém pojetí – zvolil FRANTIŠEK NEPIL v krátkých povídkách *Kde jsi chodil, Satane?* (1966). Na ilustrativních historických či pseudohistorických příbězích satirickou zkratkou ukazuje neměnnost lidských charakterů, zejména jejich méně pozitivních stránek, jako je chamtivost, závist a pomlouvačnost.

K čapkovské apokryfní tradici se vedle Jaroslava Putíka a jeho knihy *Pozvání k soudu* přihlásil i hudebník ILJA HURNÍK v knihách drobných próz, jež si s nezávazně pohrávají s hudebními a historickými náměty (*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969).

Pohádkový motiv probuzení kamenné sochy je východiskem novely BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Joachym aneb Vladychtivost* (1967). Autor směřuje k alegorické výpovědi o zneužitelnosti moci a dotýká se otázky kultu osobnosti a vnucování životního štěstí i za cenu ztráty života. Hravé pseudovědecké pojednání, v němž nechybí odkazy na „historické dokumenty“ dokládající hodnověrnost uváděných údajů, vypráví o civilizaci, kterou touha po moci v kombinaci se služebnickou povahou a vypočítavou poslušností těch, jimž vládne kamenný panovník, dovedla až k sebezničení. Z vtipné nadsázky text postupně přerůstá do děsivé grotesky a uzavírá se skeptickým konstatováním, že nové generace se nikdy nepoučí fatálními chybami předků.

Charakter apokryfu má i rozsáhlý, mnohomluvný román IVANA KŘÍŽE *Pravda o zkáze Sodomy* (1968). Dílo, stylizované jako zápisky očitého svědka sebezničení pověstného biblického města, muže, který jako jeden z mála pochopil, proč k jeho zániku vůbec došlo, je podobenstvím o revoluci, která zahubila sama sebe, o zákonité degeneraci politické moci, která je

založena na lži a na potlačování lidské svobody. Modelový, alegorický obraz české společnosti padesátých let vykresluje Sodomu jako město ovládané jedinou politickou stranou a vládci, kteří používají „obraz nepřitele“ a výmysl o vnějším ohrožení jako nástroj k manipulaci s lidem. Lež přeměněná v nástroj politického boje tu však přerůstá sama sebe, vyvolává další lži a obrací se i proti vlastním původcům. Výsledkem je stupňování represí a rozpad společnosti.

Zájem o ironickou reinterpetaci mytologických a biblických témat sdílel ve své povídkové prvotině *Antipašije* (1966) také KAREL EICHLER, který propojil žánr apokryfu s prvky literárního a jazykového experimentu a se silnou kafkovskou inspirací. V povídkovém souboru *Početí leguána* (1968) se toto propojení dále vyhrocuje: obecně známý mytologický příběh je tu překrýván experimentálním tvarem výpovědi natolik, že je rozpoznatelný jen stopově v narážkách.

Jako alegorie na režim, jenž za vznešenými hesly skrývá návrat k divošským pudům a degeneruje lidskou bytost na chlípny dravý organismus, bylo vnímáno 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 tit. *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*, smz. 1973; 1991).

Nové podoby historické prózy: Daněk, Šotola, Körner

Autory, kteří v druhé polovině šedesátých let změnili obraz české historické prózy a iniciovali přístupy, jež určovaly její ústřední proud i v následných desetiletích, byli Oldřich Daněk, Jiří Šotola a Vladimír Körner.

První román dramatika OLDŘICHA DAŇKA *Král utíká z boje* (1967) patří k těm, které navazovaly na čapkovskou tradici apokryfní prózy, a to nejen demytizující metodou, ironií a historickou skepsí, ale i způsobem vedení dialogu o společenských a filozofických otázkách, především o otázce slučitelnosti ideálů s politickou mocí. Daněk, který byl do té doby znám jako dramatik a scenárista, si z dramatu do prózy přinesl zálibu v prokládání autorského textu krátkými dialogizovanými výstupy, které jsou přesně datovány i lokalizovány, ale jejichž jazyková stylizace je výrazně současná. Umožňují mu modelovat postavy výrazněji jako nositele určitých názorů a postojů, které se v textu střetají a z jejichž konfrontace vyplývají naléhavé noetické otázky.

Orientací na politické pletichy a milostné pletky v nejvyšších kruzích království jako by se Daněk vracel až před Jiráska, k tradici romantizujících

historických próz, jejichž oblíbenými hrdiny byli Jan Lucemburský, Eliška Přemyslovna a Jindřich z Lipé. Na rozdíl od takovýchto příběhů se však autor nespokojil s romaneskním rozehráním mocenských intrik a erotických vášní, ale usiloval, aby jeho postavy svým lidským temperamentem působily plnokrevně a zároveň byly i nositeli filozofických a morálních stanovisek. Ústřední filozofické téma prózy je spojeno především s postavou krále Jana, který na trůn vstoupil s přesvědčením, že dostojí svého poslání, a s vírou ve spravedlnost. Neustálé spory se šlechtickými rody, s měšťany a nakonec i s vlastní ženou jej však přivedou k poznání, že svrchovaná moc je s ideály neslučitelná, pravda může být smrtelně nebezpečná a že vladař musí umět spolupracovat i s nepřáteli a zrádci. Přistupuje na to, že úspěšná vláda se nevyhne nejen pragmatickým a oportunistickým rozhodnutím, ale ani přetváře a lsti. K vystřízlivění z ideálu však Daněk vede i další centrální postavy románu, každá z nich prožije ironii dějin, které nepřejí snílkům, nýbrž technologům moci.

Události rané lucemburské doby jsou tak v Daňkově románu základnou pro několikérý střet idejí a morálních postojů. Postavy jsou pojaty jako současníci, mluví a myslí tak, jako by prošly zkouškami historie dvacátého století. Autorův etický relativismus je zvláště patrný ve čtenářsky přitažlivé postavě Jindřicha z Lipé, politického hráče velkého stylu a skeptického pozorovatele Janova morálního ztroskotání. Naproti tomu jeho akcent na trvalé lidské směřování k ideálu vystupuje do popředí v interpretaci dějin jako řetězce pokusů o ukojení „morální žízně“, touhy po lépe uspořádaném světě – pokusů marných, ale krásných.

Druhým vrcholným výkonem historické prózy šedesátých let je *Tovaryšstvo Ježíšovo* JIŘÍHO ŠOTOLY (1969). Šotola se v něm představil jako tvůrce zcela nového, na předchozí tradici nezávislého typu historické prózy. Svůj podíl na tom měla autorova zkušenost básnická, která se projevila ve výrazné vnitřní prokomponovanosti celku a ve významovém zatížení každé věty a slova textu. Šotola také důsledně přenesl váhu zobrazení ze sféry historicky vnějškové do oblasti psychologicky niterné, z autorského komentáře, historických dat a líčení událostí do subjektu postav, do jejich osobní historie a prožívání. Román je přitom precizně ukotven v dobových reáliích, respektuje nejen úroveň historického poznání, ale i množství topografických a kulturněhistorických detailů spjatých s regionální historií východních Čech. 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.

Napětí mezi společensko-historickou rovinou výpovědi a jejím psychologickým obsahem dávala přitom autorovi možnost mnohostranné myšlenkové aktualizace. Klíčovým problémem románu se tak stala slučitelnost ideálů s mocenským postavením a mocenskou mašinerií a potíže rozpolcené duše, prožívající svár mezi povinností 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. Příběh postupné rezignace pátera Hada na původní představu zápasu o víru „pod hvězdou lásky a mírnosti a naděje“ je pak příběhem vystřízlivění a ztráty iluzí. Dějiny se vypravěči stávají „rozjetým okovaným vozem“, který dává člověku dvě možnosti: buď naskočit, nebo se nechat rozmačkat. Všudypřítomná je zde sugesce marnosti lidského usilování a čas jako ničivý živel, který způsobuje stárnutí, přirozenou únavu a rezignaci. Filozofické aspekty textu se realizují především v dialogických pasážích, které jsou vyostřeny do kontrastních, ostře se popírajících poloh a svědčí o dramatických potencích autora: zaznívají v nich soudy o svědomí jedince i národa, o přesvědčení a přizpůsobivosti, vratkosti nové víry stojící na nejisté půdě jen zdánlivě obrácených lidových mas. Přitom však Šotola – podobně jako Daněk – nerezignoval na ideál jako takový, rezignoval pouze na možnost jeho dosažení; román vyznívá jako protest proti lidskému zmarnění, jako obhajoba idealismu navzdory osobním prohrám jedinců.

Třetí nosnou a novátorskou podobu historické prózy vytvořil vedle Daňka a Šotoly na sklonku šedesátých let románem *Písečná kosa* VLADIMÍR KÖRNER (1970), autor, na jehož próze je patrná profese scenáristy: jeho vypravěčská metoda je výrazně vizuální, promlouvá prostřednictvím obrazů a jejich optické energie. Prostředí je zachyceno ze zorného úhlu vyprahlého protagonisty a jeho obraz nabývá přeludných kontur. Vnější realita funguje u Körnera jako sugestivní paralela vnitřního světa, krajina je u něj spíše krajinou duše než autentickým obrazem konkrétního geografického prostoru.

Körner programově zdůrazňuje, že nechce psát klasickou historickou beletrii zakotvenou v dějepisných datech, že jeho poměr k pramenům je volný, a spíše zdůrazňuje jako motivační faktor svou „zálibu ve vyprávění“. Jakkoliv příběh časově lokalizoval do 13. století a jakkoliv v něm sehrává podstatnou roli Řád německých rytířů, který tehdy expandoval na rozlehlých územích východního Pruska, ústřední příběh Alwina ze Sovince je nadčasovým příběhem lidského hledání smyslu, věčné lidské žízně po absolutnu, která je řadou motivů modelována jako gnostický vzestup ke světlu (věčnost a nekonečno v románu symbolizují časté motivy moře a pouště, duchovní žízeň pak motiv písku). I Körner vidí vztah člověka a dějin jako vztah tragického zmarnění, lidský život u něho připomíná bloudění

v kruhu, při němž se hrdina vrací na původní místa a ke zkušenostem, které byly směřodonné pro jeho lidské určení. Alwin, člověk již na počátku své pouti tragicky zraněný, od dětství poznamenaný zážitkem krutosti života, hraje v příběhu roli svědka, který prochází světem katů a obětí, vlků a ovcí, poznává různé životní modely, ale s žádným z nich se nedokáže ztotožnit. Autor jako by byl fascinován smrtí, která je výchozím i konečným bodem jeho příběhu, a její sugestivní připomínání ústí v koncepci života jako něčeho přechodného, dočasného, jako krátkého okamžiku mezi dvojím nebytím.

Trojicí románů Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera dosáhla česká historická próza na sklonku šedesátých let nepominutelných úspěchů. Jejich podnětnost prokázal celý souvislý proud románů a novel ze sedmdesátých až devadesátých let, jež na trojici novátorských modelů historické beletrie přímo nebo nepřímo navazovaly, ať již šlo o další díla Daňkova, Šotolova a Körnerova, prózy Václava Erbena, Vladimíra Neffa nebo Vladimíra Macury.

PODNĚTY AUTORŮ KŘESŤANSKÉ ORIENTACE

K úspěchům české historické prózy je třeba připočíst také posmrtné exilové vydání tetralogie *Služebníci neužiteční* JAROSLAVA DURYCHA (Řím 1969). Na patrně nejrozsáhlejší historické tetralogii novodobé české literatury pracoval Durych bezmála třicet let. První svazek *Země* vydal v roce 1940 a celek (doplněný o svazky s tituly *Moře*, *Krev* a *Oheň*) dokončil nedlouho před svou smrtí v roce 1961.

Historická epopéj o jezuitských misích v Japonsku v 16. a 17. století je volně spojena životním příběhem konkrétní historické postavy jezuita Karla Spinoly, syna italského šlechtice a české matky. Nad tímto jediným konkrétním lidským životem je navrstven bohatý děj, v němž je prožitek trojí historicko-kulturní reality (Evropa, Jižní Amerika, Japonsko) zrcadlen v téměř nepřehledném množství románových postav. Spojení s historickou realitou baroka a tematizace vrcholného mučednického vzepětí víry vyhrtily do krajnosti základní rysy Durychovy poetiky i jeho pohledu na svět: barokní antitetičnost a kontrast jsou tím nejpodstatnějším modelem skutečnosti, historie je spiritualizována jako neustálé tázání po smyslu Božích úradků v jejich dějinné projekci a veškeré lidské konání je prostoupeno zřetelnou symboličností. Pod tímto zorným úhlem Durych vytvořil své univerzální „*theatrum mundi*“, bipolární obraz světa, v němž stojí mučednická vize života v ostrém kontrastu k pragmatické účelovosti. Nejrůznější náboženské i světské rituály, značné množství s dějem zdánlivě nesouvisejících odboček a epizodických vsuvek, prolínání snového s reálným, cestovní zážitky a vedle toho až letopisecky konkrétní záznamy událostí – to vše je sjednocováno

výrazným stylotvorným úsilím. Typická je vypjatá textová barokizace, projevující se jak výrazovou expresivitou, metaforickou hyperbolizací a patosem, tak rytmizovanou větnou stavbou, mnohdy se zcela neobvyklým slovním pořádkem. Místo živých dialogů převládají vnitřní monology a jistý stereotyp psychologických motivací: vše je podřízeno evokaci jedinečnosti mučednické oběti jako té nejstrmější a nejvznešenější cesty k Bohu.

Antiteticky baroknímu vnímání skutečnosti, jež prostupuje všechny vrstvy jeho děl a ovlivňuje nejen jeho postoj k realitě, ale i kompozici, stylovou výstavbu a jazyk, zůstal Durych věrný i ve svých pozdních pracích publikovaných v domácím kontextu. Skutečnost zde interpretoval jako barokní dualitu, jako průsečík protichůdných sil, v němž se střetává smyslnost se spiritualitou, nebe se zemí a duše s tělem. Na protikladu ženského a mužského prvku je vystaven román *Duše a hvězda* (1969; ve zkrácené podobě pod názvem *Bětuška* publikován též na pokračování v Lidové demokracii roku 1959), jímž se Durych tematicky a ideově vrátil k poetice svého prvního tvůrčího období (Tři troničky, Sedmikráska). Romanticky stylizovaný a složitě strukturovaný příběh je typickou durychovskou symbiózou mysticko-erotických prvků i adorací chudoby a dívčí krásy, jež jsou transformací Boží jsoucnosti v šedi sociální bídy a utrpení. Román má podobu travestie kalendářové povídky, její děj je však prosycen všudypřítomnou náboženskou symbolikou a mariánským projektem ženství.

Novelu *Boží duha* (1969) napsal Durych již v roce 1955. Próza ukazuje sílu vykupující lásky, která dá vzniknout novému životu jako jedinému předpokladu opravdového smíru. Na horizont česko-německé historické tragédie je promítnut příběh starého muže, hledajícího ztracený ráj své mladosti, a německé dívky, zhanobené ve víru násilného odsunu. V osamělosti přízračně snové krajiny se setkávají dva lidé, kteří na sebe musí vzít všechnu vinu a pohanu země a nalézt v sobě samých životní vyrovnanost i sílu k očištění oběti. Prostor mezi vinou a očištěním, mezi nenávisť a láskou je stylově koncipován až s drastickou barokní expresivitou, vnímající krásu hnutí a rozkladu jako jednoznačnou připomínku pomíjivosti. Tato typicky durychovská barokizace se projevuje jak vyhrocenou tematickou antinomičností, tak osobitými výrazovými prostředky (silná metaforičnost, jazykový paralelismus, dialogická nesouvztažnost), jejichž archaičnost dává příběhu ze současnosti nadčasovou dimenzi. Text je navíc prostoupen bohatou vrstvou symbolů, archetypů a paraliturgických motivů. Podstatou této novely, již lze také chápat jako jistou panychidu za spolužití dvou odlišných etnik, je nepřetržitý dialog o smyslu smrti a oběti tváří v tvář Božímu milosrdenství.

Po dvacetileté vynucené odmlce a návratu z vězení se do literatury vrátil také FRANTIŠEK KŘELINA, jenž se v tomto období soustředil především na

konfrontaci základních křesťanských mravních principů se světem nenávisti a zla. Tak je tomu i v próze *Bábel* (1969), jejíž první verze vznikla jako ohlas na pomnichovskou tragédii českého pohraničí už v roce 1938. Dějová výstavba románu je cele podřízena paralelismu, konfrontujícímu ryzost lidských citů s nenávisťou zlobou doby. Prolíná se v ní příběh lásky mezi Čechem a německou dívkou s historickou realitou nacionalismu, Křelinova ideová vazba na literární ruralismus se projevuje mytizací selství a pamfletickými pohledy na tehdejší politickou scénu. Tragická symboličnost česko-německého konfliktu je posilována i patosem jazyka.

Vyhrocený konflikt mezi dobrem a zlem je základním tematicko-kompozičním principem Křelinovy prózy *Každý své břímě* (1969), inspirované vyhlazením Lidic v roce 1942. Románové podobenství o „mocnostech temnot a světle lásky“, opírající se o autentické prameny, je látkově rozčleněno do několika významově se křížujících a doplňujících dějových pásem. Jako na pomyslném soudu dějin se v nich střetávají síly dobra, zosobněné historickou postavou faráře Josefa Štemberky, se silami zla, reprezentovaného anonymním nacistickým důstojníkem. Střídání historické objektivy a subjektivního pohledu vypravěče zdůrazňuje komplementárnost románového celku, budovaného pomocí různorodých stylových prvků a jazykových vrstev; jeho patos posilují i četné biblické citáty a aluze. Pomocí složité výstavby, v níž se postavy stávají nositeli kompozičních záměrů, je lidická tragédie povýšena do podoby nadčasového podobenství o smyslu a významu oběti v boji proti zlu.

S „lágrovou“ tematikou volně souvisí Křelinova autobiograficky laděná novela *Má přítelkyně Dora* (rkp. 1961–63; 1968). V novele, která je přeplněna vězeňskými reminiscencemi i reflexemi o poslání spisovatele, se hrdina-stavební dělník vyvazuje z odlidštěného světa socialistického budování jedině dotekem s dětskou nevinností („svět i člověk touží po dětské ručce“). Kontrast mezi světem dítěte a dehumanizovaným světem dospělých tvoří základní polaritu této prózy, v níž se tíha doby vyjevuje především ve snových reminiscencích a vzpomínkách na dávnou životní plnost.

Tradiční podoba křesťansky orientované prózy, spojená s vyhraněnou katolicitou a reprezentovaná například Jaroslavem Durychem či Janem Čepem, se koncem šedesátých let završila a uzavřela a nadále již literární vývoj podstatněji neovlivňovala.

Krokem k propojení křesťanského étosu se soudobými literárními trendy v šedesátých letech byla prozaická tvorba LADISLAVA DVOŘÁKA, který křesťanská východiska propojoval s dobově příznačným zájmem o obyčejného člověka, pro něhož je nedeklarovaná víra základní protiváhou situační absurdity života i cestou z odcizující samoty. Básník drsně expresivní lyriky poskytl ve své prozaické prvotině *Ledňáček neodlétá* (1962) nejen určitý komentář k vlastní poezii, ale postavami zvláštních

podivínů a smolařů také předjal typ vydědence, který se posléze stal zosobněním autora prožitku životního outsiderství a existenciální vykořeněnosti. Jednotlivé prózy souboru se opírají o svébytnost vesnického dětského světa, žánrově pak kolísají mezi črtou, básní v próze a povídkou. Ve Dvořákově vyprávění opřeném o realistický detail se neustále prolíná snově fantastní s groteskním světem symbolů a iracionálních vizí.

V povídkovém souboru *Nelidský kůň* (1966) Dvořák už se značnou autobiografičností tematizoval prožitek města a s ním i každodennost socialistického světa. Vidí ho jako bizarně absurdní karneval, v němž žijí jeho outsideři, svou tragikomičností i životními gesty v mnohém blízcí hrdinům Hrabalových próz. V groteskních, mnohdy až anekdotických příbězích, jejichž výrazové prostředky těží z nejrůznějších jazykových vrstev, se Dvořák pohybuje mezi absurditou a snovou apokalyptičností, aby postihl postupující destrukci světa i mezilidských vztahů. Uprostřed této destrukce představují jeho bizarní hrdinové jediné zdroje opravdové lidskosti, solidarity a vnitřní ryzosti, jež v nich objevuje a oslavuje Dvořákův křesťanský humanismus.

Také VĚROSLAV MERTL ve dvou povídkových souborech (*Stín blaženosti*, 1969; *Poledne*, 1971) obrátil pozornost k obyčejnému, zejména venkovskému člověku, který hledá své místo a identitu ve světě, z něhož poznenáhlu mizí tradiční hodnotové opory. Všudypřítomné tušení, že „neskutečno troufale převyšuje bytí“, určuje charakter Mertlových situačních próz; 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. Typem svých próz Mertl vědomě navazoval na literární tvorbu Jana Čepa: dokládá to jak jeho jazyk, preferující prostotu a významovou jednoznačnost, tak tematické soustředění na existenciální napětí mezi žitou skutečností a touhou člověka po přesahu. V těchto existenciálně vyhocených situacích se vyjevuje nejzřetelněji Mertlův křesťanský étos, který touží překonat bezvýchodnost lidského osudu a hledat i v beztvarem každodenním stereotypu cestu k transcendentní naději.

EXILOVÁ PRÓZA

Třebaže se ediční možnosti exilových nakladatelství i v šedesátých letech opíraly především o entuziasmus jednotlivců, ve srovnání s předcházejícím obdobím byly již o něco bohatší. Zároveň však toto období indikovalo i určité vyčerpání tvůrčích sil v diaspoře a ukázalo konzervaci již vyzkoušených modelů: jen málokterou z poetik literárně činných exulantů lze zastihnout v tomto období v pohybu a proměně.

Zvětšující se distanci mezi výrazovými prostředky třeba i špičkových exilových umělců, kteří ztratili kontakt s přirozeně se vyvíjejícím jazykem doma, a bohatěji strukturovanou tvorbou domácí si uvědomovali i exiloví publicisté, tedy alespoň ti, kteří byli schopni diferencovanější a jemněji odstíněné analýzy. Ivan Zvěřina v článku *Jazyk a kniha v exilu ze září 1958* hovořil o „jazykovém i stylovém osvícení“ při četbě Valentova *Jdi za zeleným světlem* či Aškenazyho *Dětských etud* a o pocitu „nejistoty a sklíčení“ při četbě Němečkova *Stínu* či Hostovského *Dobročinného večírku*. Obavu o vlastní vypravěčský „arzenál“ v prostředí izolujícím tvůrce od přirozené obnovy vyčerpaných zdrojů jazykového ozvláštňení ve stejné době v exilovém tisku několikrát vyjádřil také sám Hostovský. Někteří významní prozaici proto v tomto období rezignovali na beletristickou tvorbu (Jan Čep), či se uchýlili k uměleckému vyjádření v jiném jazyce (např. český spisovatel J. M. Kolár, který žil v Kamerunu a své romány psal francouzsky). Hostovský sám pokračoval v klopotné cestě za novým publikem. Svůj česky psaný text nechával převádět do angličtiny, často s ne zcela uspokojivým výsledkem a s fatálními posuny významových intencí.

Exilové romanopisectví a novelistika

V exilové próze let 1958–69 zůstalo jako klíčové zachováno téma jedince vystaveného nepřízni světa, vyhnance, jehož úděl je znamením doby a mementem všeobecné dehumanizace. Slábl však nostalgický tón typický pro padesátá léta stejně jako ideologická vyhrocenost vyprávění. Přímočará alegorizace střetu dobra a zla personifikovaného sférou demokratických a antidemokratických sil ztrácela na významu. Pozornost vypravěče se přesunula k subjektivněji pojatým formám líčení střetů jedince s nepřátelským světem. Do popředí se dostal osobní konflikt člověka s okolím, přičemž zachováno zůstalo pojetí člověka jako vydeděnce, osamocené bytosti uvnitř obtížně dešifrovatelných sociálních struktur. Příznačné bylo oslabování etické angažovanosti vypravěče, potřeby zaujmout moralizující postoj. Lidský osud byl pojímán jako neřešitelný a obtížně srozumitelný problém, zdůrazňovaly se prvky existenciální v duchu modernějších, tzv. ateistických konceptů francouzských autorů. Člověk byl zkoumán jako autonomní entita a byl zbavován vazeb k jakékoliv transcendentní naději. Akcent na úděl člověka v jeho konkrétní všední podobě a každodenním prožívání přinesl ve zvýšené míře i některé nové prvky do stylu exilové prózy. Oslabila se patetická exaltovanost a didaktičnost příznačná pro některé prózy padesátých let, oproti tomu posílilo užívání prvků černého humoru, ironie a skepse.

V prózách autora povídek z exotické Venezuely GRAN EMBUSTERA (vl. jm. Vilém Špalek) se tento posun projevil oslabováním role objektivizujícího vypravěče v knihách *Středoamerické balady* (Hamburk 1963) a *Tam Portugués naléva svůj jed* (Mnichov 1969). Oproti povídkám otiskovaným v časopise Sklizeň na konci padesátých let i prvotně *Ze země sluncem oslněné* (Hamburk 1961) tu vzrostla role vnitřního monologu postav i skazového vyprávění. Vypravěč nezaujímá postoj a nehodnotí výpověď postav, případně se stylizuje do role „lháře“, který nepřebírá odpovědnost za nejasnost či neúplnost příběhu. Špalkovi se tak podařilo vytvořit plastický obraz cizí kultury, filozofie jednání odlišné od středoevropských norem. V jeho příbězích se, podobně jako u některých jihoamerických autorů (Márquez, Asturias) mísí pohanské kultury a víra v čarodějnice s katolickou věroukou v dramatických záběrech ze života Venezuelanů. Poetiku exilové literatury šedesátých let Špalkovy práce ožívují především dramatickým zkratkovitým pojetím vyprávění, akcentem na osobní témata i programovým odporem vůči vyjádření objektivizující univerzality skutečnosti. Člověk zde není součástí makrokosmu velkých dějin, ale je plně pohlcen svou všedností, svými každodenními konflikty s okolím. Pro Špalka je rovněž typické užívání prvků černého humoru, cynické reflexe, ironie a sebeironie. Antifilozofující pojetí příběhu soustředěného na konkrétní prožitek významně odlišuje Špalkovu prózu od větší části prozaické produkce exilu této doby. Jeho díla však nebyla v dobovém kontextu pojímána jako výrazné novum, ale spíše jako jistá variace normy: cestopisné reflexe z exotického prostředí v duchu Ladislava Radimského, Otakara Odložilíka či Miroslava Rašina.

Svou povídkovou tvorbou se exilovému čtenáři pravidelně připomínal BEDŘICH SVATOŠ. *Krůpěje zaslého času* (Řím 1960) obsahují lyrickoepické drobnokresby, dokumentující autorovo zalíbení ve svérázných zákonitostech venkovského života v časech nedávno minulých. Často je přítomen fenomén dětství, a to buď volbou vypravěče vzpomínajícího na své dětské zážitky, či přímo prostřednictvím dětské optiky, kdy výklad smyslu příběhu nepřesahuje možnosti dětského chápání. Svatošova poetika se nezměnila ani ve sbírce povídek *Zády k světu* (Řím 1963), přestože v ní autor již zavrhl svou dosavadní inspiraci českým venkovem a příběhy situoval do jižního Tyrolska. Výborem z tvorby VLADIMÍRA VAŇKA je *Knihy povídek* (New York – Řím 1965), jejíž texty pocházejí z různých období autorova života (první vznikl v Paříži roku 1928, jiný v době autorova věznění ve Švédsku během druhé světové války, další pocházejí zřejmě z šedesátých let). Povídky jsou pozoruhodné především permanentní oscilací mezi světem reálným a nadpřirozeným, jejichž hranice jsou záměrně rozostřené. Typologie postav často připomíná povídky Karla Čapka, Vaňkovi hrdinové jsou však obvykle vedeni vůlí opustit všednodenní svět „malých lidí“, a to i za cenu tragického završení vlastního osudu.

Významnou diferencí od exilové prozaické produkce padesátých let přinesl i *Neznámý člověk* MILADY SOUČKOVÉ, próza, která vyšla v roce 1962 v Normanu, ale vznikala ještě před autorčiným exilem v letech čtyřicátých. Hybným principem díla je kontrast mezi sférou osobní paměti a pamětí kolektivu, mezi subjektivním mikrokosmem a makroskopickým obrazem historie. Identita subjektu je přímo stavěna proti zcizujícímu proudu interpretovaných událostí velkých dějin. Autorka odhaluje vratkost každého existenciálního konceptu individua permanentně narušovaného proudem kolektivní historie. Zároveň však akcentuje potřebu zachování osobního lidského projektu jako jediné záchrany před ztrátou identity i osobní svobody. Snaha vyprávěče o co nejpřesnější evokaci detailů z paměti, potřeba zobrazit i uspořádání předmětů v prostoru jsou kladeny jako překážka vlivu kolektivní interpretace, ale i překážka zcizující proměny prožité skutečnosti v literární fikci. Součková těmito metodami anticipovala některé postupy francouzského nového románu, zároveň však, podobně jako ve své tvorbě básnické, specificky navazovala na objevy Skupiny 42. Podobně jako Špalek odpovídala specificky domácím tendencím svou soustředěností k obrazu života individuální existence ve společnosti určitých stereotypů, k problému zcizení osobní svobody jednotlivce nadosobní společenskou strukturou či systémem. Dílo se však nedostalo během šedesátých let k domácímu českému čtenáři ani nebylo významněji reflektováno. V kontextu exilovém byla kniha oceňována jako retrospektiva tragických dějin 20. století a zobrazení jejich dopadu na člověka, tedy v duchu zmiňované tendence k výstražnému podobenství a mementu o postupující dehumanizaci. Tradiční interpretaci napomáhala i jistá vyprávěčská nostalgie vůči světu starých měšťanských hodnot. Ironická rovina, která tento svět dekonstruovala a potvrzovala fatálnost jeho pádu, nebyla v dobovém kritickém zhodnocení knihy postřehnuta, stejně jako novátorské a v kontextu české literární tradice málo využívané vyprávěčské postupy.

Závěrečná fáze tvůrčí cesty Egona Hostovského

Pro závěr tvorby EGONA HOSTOVSKÉHO je typický příklon k subjektivně pojatým tématům, ještě vystupňovaná nedůvěra k dějinám a skepse vůči roli jednotlivce ve velkých kolektivních procesech historie. Oproti Půlnočnímu pacientovi či románu Neznámý jeho hrdinové zcela rezignují – v duchu vývoje naznačeného Dobročinným večírkem – na jakékoliv začleňování svého osudu do osudů kolektiva a soustřeďují se pouze na problematiku osobní existence, která je ohrožována nejen přímým atakem zvenčí, ale i celkovou ztrátou jistoty o sobě samém, o minulosti. Podobně jako u Součkové se do popředí dostalo zkoumání vlastní paměti, která se stává

jediným věrojatným zdrojem potvrzujícím jedinci skutečnost jeho vlastní existence. Tento princip je bohatě uplatněn v románu *Všeobecné spiknutí*, který se českého vydání dočkal až v roce 1969 (výjimečné v rámci autorovy exilové tvorby bylo, že první české vydání vyšlo nikoli v cizině, ale v Československu), ale byl dokončen už na počátku šedesátých let a jeho anglická verze vyšla v roce 1961 (New York, Londýn, s tit. *The Plot*).

Román účinně využívá kontrastů zcizující přítomnosti a nostalgicky i ironicky pojaté minulosti, obrazu amerického velkoměsta a převážně maloměstského českého prostředí, děsivého aktuálního prožitku a bezpečné enklávy vzpomínky. Hrdina, který ztratil svou identitu tlakem děsivé přítomnosti, v níž je nucen žít, se pokouší rekonstruovat sám sebe prostřednictvím návratů do minulosti, usoustavněním minulých dějů a tím, že je uvádí do souvislostí s vlastním osudem. Hostovský se v románu vrátil k některým svým postupům z konce třicátých let a znovu obnovil své umění rovnováhy skutečného a fantaskního světa, volného přecházení od příznaků k realitě. Zároveň se pokusil o širokou retrospektivu českého národního osudu viděného ovšem prizmatem výsostně subjektivního prožitku. V knize se objevilo množství narážek na historické děje, dobové skandály i zcela osobní zážitky z pražského kulturního života třicátých a čtyřicátých let. Autor do značné míry počítal se znalostí českého kulturního a politického kontextu, se znalostí mnoha místních loci communes, k nimž stačí pouze odkázat. Právě to byla jedna z hlavních příčin (vedle nepříliš literárně zdařilého překladu) rozdílného přijetí románu v českém a mezinárodním prostředí. Zatímco anglosaští čtenáři knihu nepřijali a autorův ambiciózní projekt skončil neúspěchem, v české verzi, která se objevila na konci šedesátých let v nakladatelství Melantrich, slavil román značný čtenářský úspěch a sklídlil i pozitivní ohlas kritiky.

Dalším prohloubením subjektivizujících prvků v Hostovského próze byl autorův poslední román *Tři noci*, který vyšel v New Yorku v roce 1964. Hostovský tu využil některých motivů ze své starší práce *Cizinec hledá byt* a ještě výrazněji potvrdil originální inklinaci k linii mytického románu 20. století. Hrdinové zcela uzavření ve své každodenní existenci marně hledají únik ze svých ulit a jejich gesto vstřícnosti je nakonec zastíněno tím, co je skutečně transcenduje – smrtí. Na půdorysu příběhu, v němž Hostovský použil mnoha prvků hororu, je modelováno podobenství o osamělé pouti člověka k smrti. V jiné významové rovině je možno prózu vnímat i jako ironickou komparaci amerického spotřebního a evropského duchovnějššího modelu života. Návaznost na předchozí román *Všeobecné spiknutí* je dána především vypravěčským využitím identického prostředí New Yorku jako místa civilizačního odcizení. *Tři noci* specificky završily Hostovského literární koncepci budovanou od třicátých let. Hrdinové, kteří jsou postupně zaváděni do stále komplikovanějšího vztahu ke světu, aby v krizových

životních situacích odkrývali v různých variantách podstatu základního vztahu mezi člověkem a celkem univerza, jsou v posledním románu přivedeni na vrchol skepse a poznání absolutní beznaděje a samoty. Jejich naděje se rodí vždy jen s novým dnem a s vědomím vlastní existence. Do značné míry tu Hostovského dílo odpovídá francouzskému existenciálnímu románu a jeho požadavku absolutní skepse o vlastním bytí, odlišným prvkem je zachování mystického tónu vyprávění v závěru Hostovského prózy.

Literárním završením autorovy tvorby je novela *Epidemie*, napsaná na konci šedesátých let, ale vydaná spolu s dramatem *Osvoboditel se vrací* až v roce 1972 v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem. Hostovský *Epidemii* kladl do blízkosti modelových próz Alberta Camuse a pojímal ji jako ironické podobenství světa, v němž jsou lidé proměněni v pouhé mechanismy přizpůsobené spotřebě, kde není možné komunikovat a kde se přežívá ve stínu nemilosrdné smrti, ale zároveň v totálním zapomenutí na ni. Autorova skepse vůči americké realitě se značně prohloubila a cílem jeho sarkasmu a černého humoru se stala totalita všemocných mechanismů rozvinuté spotřební společnosti. Jeho ironie zasahovala řadu tradičních amerických institucí a společenských rituálů, jejichž dogmatické stereotypy vytvářejí z hlediska vypravěče pro člověka stejné bariéry jako jiné systémy, vznášející nárok na čas a svobodnou volbu jednotlivce. Ačkoliv je Hostovského parabola zřejmě univerzalistická, nese i rysy vypravěčské potřeby vyrovnat se s ne zcela pochopitelným americkým kontextem. Východisko z dehumanizovaných životních schémat, v nichž jsou lidé proměněni v loutky, spatřuje vypravěč v přijetí role blázna, kterého nikdo nebere vážně. Pokusy Hostovského hrdiny varovat svět před smrtelnou chorobou jsou tak odsouzeny k nezdaru a proměňují ho ve směšně povykujícího človíčka, který ztrácí veškerou vážnost. Uchyluje se proto k službě mrtvým na místní hřbitov, který mění v příjemné místo dětských her. Pokusy Hostovského hrdinů o dorozumění s univerzem, jejichž variace procházejí prakticky celým autorovým tvůrčím životem, vrcholí rezignací, která je analogická k poznání evropských existencialistů vyzývajících – v úsilí o dosažení svobody – k opuštění veškeré naděje.

Do oblasti memoárové literatury bývá tradičně zařazována Hostovského kniha *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* (Toronto 1966). Nad fakticitou a autobiografií tu však nepochybně vítězí literární stylizace, v níž se, podobně jako v dalších Hostovského románech, objevuje hrdina-autor, který putuje k vysněnému horizontu, aby byl přiveden k nečekanému životnímu poznání provázenému vystřízlivěním a skepsí. Kniha tak svým způsobem potvrdila jednotu a ucelenost Hostovského literárního konceptu, který prokázal svou uměleckou životaschopnost i v traumatickém prostředí exilu, a završila v českém literárním kontextu vzácně se vyskytující příklad kontinuální vývojové řady pokrývající časově dlouhou periodu od dvacátých

do šedesátých let 20. století. Zároveň lze na této řadě sledovat i proměny vazeb k literatuře evropské, jejíž objevy Hostovského dílo často specificky doplňovalo či variovalo a mnohdy i originálně anticipovalo.

Exilová esejistika

Podobně jako Hostovského Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině oscilovala převážná část exilové prozaické produkce sledované periody mezi několika žánry. Nejčastěji se prosazovala filozofující esejistika smíšená s prvky cestopisu. Mnohdy pak byla zvýznamňována literární stylizace tak, že text nesl rysy povídky či novely. Rozšířenost tohoto žánrově volného tvaru textu byla způsobena na jedné straně úzkými publikačními možnostmi a z toho vyplývající potřebou komplexního vícerozměrného vyjádření, v němž by jednotlivé významové plány nebyly příliš složitě šifrovány, na straně druhé pak svědčila o stálé dominanci žurnalistiky a žánrů tendujících k postižení aktuální skutečnosti. Filozofující esejistika s cestopisným rámcem však rovněž dokládala snahu vymknout se příliš úzkému rámci každodenního politického komentování, ale i stále větší pozornost tvůrce k novým kulturním kontextům, v nichž mu bylo dáno žít a pracovat.

Často využívaným modelem byla reflexe osudu českého člověka v cizině, která se stala analogií aktuální samoty exulanta vytrženého z přirozených vazeb a zároveň zachycovala jeho zvýšenou potřebu vyrovnat se s novým, neznámým prostorem a najít i v něm známé duchovní konexe, jejichž prostřednictvím si bude moci osvojit dosud uzavřený a odcizený prostor jiné kultury. V souboru esejů *Vzpomínky a ohlasy* (Philadelphia 1962) rekonstruoval OTAKAR ODLOŽILÍK příběhy slavných Čechů, umělců, jejichž život či tvorbu významně poznamenalo cizí kulturní prostředí; cestování vypravěčovo se protíná a je konfrontováno s historickými cestami hrdinů. Odložilík navázal v tomto díle na svou předcházející knihu *Obrázky z dvou světů* z roku 1958: pro oba texty je příznačné akcentování kontrastu mezi životním osudem výjimečné osobnosti a perspektivou dějin, přičemž Odložilík vypravěč vyjadřuje víru v transcendentní podstatu lidského díla, které překonává jak limitovaný osud jedince, tak proměny historického kontextu. Jihoamerické reflexe MIROSLAVA RAŠÍNA v knize *Uhlem na oblohu* (New York 1961) jsou rovněž budovány na kontrastu individua a prostředí a stejně jako u Odložilíka tu lze nalézt množství literárních odkazů. S žurnalistickou přímočarostí zde autor propojuje konkrétní obraz s univerzalizující analogií a hledá v jihoamerické kultuře obnovu duchovnosti, která se mu ztrácí v moderní technické společnosti Evropy a USA. Pro jeho literární styl je typický silný moralizující akcent a vyslovování

jednoznačného soudu, přičemž jeho vypravěč stojí na straně obhajoby obecných humánních ideálů a víry oproti ateistickému hédonismu.

Silný etický apel a didaktizující prvky jsou příznačné pro bohatou esejistickou tvorbu PETRA DENA v knihách *Počítadlo* (New York 1961) či *Světélko jen malé* (Řím 1963). Petr Den byl pseudonym Ladislava Radimského, který pod vlastním jménem vydával svou další esejistickou tvorbu v knihách *Skloňuj své jméno, exulante!* (Řím 1967) či *Cesta k politickému poznání* (Řím 1966). Radimský se pseudonymem snažil odlišit svou tvorbu beletristickou a esejistiku univerzálnějšího charakteru od svých úvah politických, ale jeho tvorba vzniklá v těchto dvou proudech představuje identický duchovní svět, který není ani stylově výrazněji odlišen. Pro Radimského je typická univerzalita, literární kultivovanost, mnohost témat i určitá fejetonistická lehkost, s níž se přenáší i přes závažnější filozofické i společenské problémy. Jeho tvorbu rovněž charakterizuje permanentně přítomný apel na mravní integritu jedince a zdůrazňování duchovní kontinuity exilu s Masarykovou první republikou. Osud jedince jako existenciální individuality je u něho potlačován ve jménu práce pro kolektivní prospěch obce.

Opačný pól intimní meditace, v níž je východiskem jedincova existenciální reflexe, představuje esejistická tvorba JANA ČEPA v knihách *Samomluvy a rozhovory* (Lund 1959) a *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. Z tématu bloudění či putování tvoří východisko své tvorby i další exilové spisovatelé, například FRANTIŠEK KLÁTIL v knize *Povídky z lodi Hope* (Berkeley 1963). Klátíl je rovněž příkladem autora, který mísí prvky povídky, cestopisné eseje a obecnější filozoficky orientované esejistiky. V exotickém rámci prostředí Indonésie mu jsou cestopisná pozorování a líčení drobných příhod námořníka mezi domorodci východiskem k hlubšímu zamyšlení nad osudem jednotlivce v moderním světě, mnohonásobnou podobou vykořeňování člověka a permanentním útokem na jeho důstojnost, svobodu a vědomí tradice. Blízko ke Klátilově pojetí mají i cestopisně motivované povídky VLADIMÍRA ŠTĚDRÉHO (*Přerušená stopa*, Mnichov 1966).

Vyhraněněji k filozofii či politice směřovaly úvahy PAVLA ŽELIVANA (vl. jm. Karel Vrána) *Původ vesmíru* (Řím 1960), *Původ života* (Řím 1960), *Pierre Teilhard de Chardin: vědec a apoštol našeho věku* (Řím 1968), PAVLA TIGRIDA (*Politická emigrace v atomovém věku*, Paříž 1968) či FERDINANDA PEROUTKY (*Demokratický manifest*, New York 1959). Peroutkova publikace, definující

autorovo občanské i duchovní krédo a představující Peroutkův obraz světa na konci padesátých let, byla nedlouho po vydání přeložena do řady jazyků. Přestože její přijetí v exilové obci nebylo jednoznačné, představuje svou konzistencí i myšlenkovou úrovní určitou normu dobové exilové esejistiky.

V šedesátých letech se rovněž vytvořil v exilovém prostředí prostor pro memoárovou literaturu, jejíž dobově významnou funkcí bylo oponovat domácímu oficiálnímu obrazu historie, a to ve velkoryseji pojaté perspektivě, než jakou umožňovaly první politické opravné a apelativní brožury z počátku padesátých let. Neméně významným faktorem v procesu narůstajícího zájmu o memoárovou literaturu byla také tendence k hlubší historické sebereflexi exilu, počínající koncem padesátých let. Rada svobodného Československa tak vydala sborník vzpomínek JOSEFA KOTRLÉHO, VLADIMÍRA KRAJINY, OTAKARA MACHOTKY, OSKARA PEJŠI a FRANTIŠKA SCHWARZENBERGA pod názvem *Pražské povstání 1945* (Washington 1965). Ze znalosti praktické politiky československých předúnorových vlád vycházela řada vzpomínkových publikací LADISLAVA KARLA FEIERABENDA (*Ve vládách druhé republiky*, New York 1961; *Ve vládě Protektorátu*, New York 1962; *Ve vládě v exilu*, Washington 1965–66; *Z vlády doma do vlády v exilu*, New York 1964). Tradiční memoáry představují vzpomínky Františka Poláka (*Cestou ze sovětského koncentráku*, New York 1959).

Publikační návraty exilových prozaiků do domácího kontextu

Liberalizující se prostor české literatury v průběhu šedesátých let postupně rušil většinu bariér a norem, které v předchozím období z ideologických důvodů zabraňovaly publikaci politicky nevyhovujících děl či autorů z domácí produkce. Na sklonku desetiletí tak byla i čtenářům v Československu představena velká část dosud zatajovaných děl.

V šedesátých letech však došlo také k částečnému vytvoření komunikačních kanálů mezi exilem a domácím kontextem, postupně se obnovovalo vědomí kontinuity literárního procesu a do liberalizujícího se kontextu zapadala také domácí vydání exilových autorů.

Krátkost období částečné liberalizace neumožnila návrat textů Milady Součkové či Jana Čepa; neobjeven a čtenářsky i kriticky nezhodnocen zůstal Vilém Špalek. Doma nemohl být publikován nikdo, kdo aktuálně spolupracoval s demonizovanými rozhlasovými vysílači Svobodná Evropa a Hlas Ameriky.

Paradoxně však mohl být naopak vydán román *New York: zamlženo* (1969) spisovatele ZDEŇKA NĚMEČKA, který sice patřil k nejaktivnějším odpůrcům režimu a byl i stálým redaktorem Svobodné Evropy, ale zemřel již

v roce 1957. Umožněno bylo i vydání Hostovského děl *Listy z vyhnanství*, *Sedmkrát v hlavní úloze*, *Cizinec hledá byt* (in *Cizinci hledají byt*, 1967), *Žhář* (1968) a *Všeobecné spiknutí* (1969), neboť autorovy publicistické aktivity skončily během padesátých let. Román *Půlnoční pacient* připravovaný v Mladé frontě pro rok 1969 se už na pultech neobjevil.

Většina publikovaných děl exulantů byla navíc spojena s periodou třicátých či čtyřicátých let. Jedinou výjimku tvořil román *Všeobecné spiknutí*, který se zabýval aktuální problematikou emigrantského rozštěpu osobnosti – dílo však bylo v domácím kontextu reflektováno nikoliv jako obraz exilového traumatu, ale obecněji jako příběh o ztrátě identity. V tomto smyslu kniha zapadala do domácího proudu próz využívajících témat existenciálního znejistění člověka v moderním světě. Tematická aktualita zastínila jistou zakonzervovanost autorova jazyka podobně jako u ostatních autorů, jejichž nová vydání měla přispět k obnově historické kontinuity literárního procesu.

DRAMA

Mezi dramatickou tvorbou šedesátých let a dramatikou předcházejícího desetiletí ležel hluboký přerýv. Mnozí z autorů, jejichž díla byla oceňována jako příkladné realizace budovatelské, respektive socialistickorealisticke koncepce dramatu (Vojtěch Cach, Miloslav Stehlik, Ilja Prachař), na počátku šedesátých let ztratili své ideové jistoty a ustoupili do pozadí nebo zcela přestali psát. Jiní dramatici hledali možnosti, jak sladit své pochybnosti o správnosti každodenní praxe režimu s věrností ideálu spravedlivé socialistické společnosti. Do kontextu dramatické tvorby šedesátých let však současně vstupovala také díla autorů, kteří výrazové a politické potence dramatu a dramatického podobenství využívali k vyjádření většího či menšího kritického odstupu od reálné praxe budování socialistické společnosti a později i od jí vlastní totalitní podstaty. Základní dynamiku proměn poetiky dramatu v průběhu šedesátých let přitom určovaly posuny od různých forem realistického zpodobení společenských problémů a všedního života k dramatické modelové podobenství, inspirované silným vlivem Friedricha Dürrenmatta, a také koncepce absurdního dramatu a divadla.

V těchto souvislostech došlo také k zásadní transformaci vztahu dramatu a divadla. Mnozí dramatici začali – zprvu nesměle – vnímat realitu jeviště a divadelnost hry a začali ji také ve svých dramatických textech tematizovat. Tato změna byla přirozeným důsledkem odklonu od iluzivního předvádění skutečnosti a v teoretické, argumentační rovině se zpravidla opírala o autoritu Bertolta Brechta a jeho koncepci epického divadla. S tím souvisí i skutečnost, že v průběhu šedesátých let došlo k emancipačním procesům, v jejichž důsledku se divadlo vymanilo ze své dosavadní závislosti na původní dramatické tvorbě. Tradiční idea velkého dramatu neztratila sice na přitažlivosti, přestala však být zásadní prioritou. Schopnost vyslovit se k přítomnosti i prostřednictvím jiných než „literárně činoherních“ dramatických textů, respektive jinak než prostřednictvím tzv. pravidelné dramaturgie, znamenalo v praxi proměnu hodnotové hierarchie. V divadelní kultuře šedesátých let se tato skutečnost promítla především do vzrůstající prestiže tzv. divadel malých forem pracujících s jinými typy dramatických textů.

DRAMA JAKO KULTURNĚ-POLITICKÝ FENOMÉN

Rezidua budovatelské koncepce dramatu

Drama přelomu padesátých a šedesátých let nadále aspirovalo na významnou společenskou roli. Za cenu mnoha omylů, zákrutů a slepých uliček se však postupně vymaňovalo z tlaku politických direktiv a svazujících literárních norem, aby směřovalo k nové formulaci svého poslání: představit svět kolem sebe jako otázku k řešení, jako prostor pro hlubší reflexi společenských problémů, životního stylu a myšlení současníků.

Výrazným projevem posunu byla proměna tematické a žánrové struktury dramatické tvorby. Mizely žánry spjaté s budovatelským pojetím role literatury a divadla, tedy žánry dříve prestižní, jako bylo drama výrobní, kolektivizační a špionážní a drama s tématem mezinárodního boje za mír a socialismus. Do pozadí ustoupilo rovněž tradiční historické drama s dominancí národní a sociální tematiky.

Proměny neprobíhaly zcela přímočaře a jednosměrně. Na přelomu desetiletí se objevilo několik pokusů oživit žánry budovatelské dramatiky dílčími inovacemi původní poetiky. Na dramata s příznačným tématem konfrontace „tábora míru a socialismu“ se „světem válečných štváčů“ navázala – s využitím prvků a motivů sci-fi – hra ZDEŇKA DUFKA *Jmenuji se život* (rozmn. 1958), a to postavou šíleného kapitalisty, který málem zničí svět novým typem bomby. Na poli historického dramatu tyto pokusy reprezentovaly hry JANA DRDY *Jsou živí, zpívají* (rozmn. 1961; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 19. 5. 1961) a JIŘÍHO PROCHÁZKY *Hvězda zvaná Pelyněk* (rozmn. 1964; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 30. 4. 1964). Zatímco první hra navazuje na autorovo oblíbené téma květnového povstání a propojuje třídní a politickou charakterizaci postav se snahou o postižení individuálních osudů jednotlivých „lidí v revoluci“, Procházková hra o rumburské vojenské vzpourě z května 1918 v podstatě jen ilustruje ideologické schéma: porážku vzpoury prezentuje jako výsledek pacifistických iluzí a nejednoty, vyrůstající z nedostatečného třídního uvědomění českých vojáků a z jejich neschopnosti opřít svůj boj o – německou – dělnickou třídu.

Dílčí pokusy inovovat prestižní žánr výrobního dramatu vedly na počátku šedesátých let dokonce k úvahám o renesanci tohoto žánru a tematiky lidí práce a přerodu člověka ve výrobním procesu. Vedle debutů MIROSLAVA

MRÁZE *Myši a hvězdy* (1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 30. 11. 1960) a SLAVOJE BLECHY *Tisíc schodů* (rozmn. 1960; prem. Státní divadlo Ostrava 30. 4. 1960) se tímto směrem ubírala i tvorba starší generace dramatiků, usilujících vyvázat se ze schematických norem a reagovat na měnící se realitu. MILOSLAV STEHLÍK se vrátil k tematice ostravských hutí a hru *O korunu a lásku* (1962; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 9. 11. 1961) pojal jako reportáž o brigádě socialistické práce, jejíž kolektiv prochází řadou pracovních a morálních zkoušek. Touhu po inovaci tu promítl již do podtitulu, označujícího hru jako Besedu s divákem, tedy gestem, které mělo naznačit, že toto drama již není pouhá prezentace daného, ale dialogická rozvaha nad problémem. Stejnou funkci tu přitom měla i tematizovaná postava Autora, který děj epicky komentuje a hodnotí. Přímější návaznost na budovatelskou poetiku měla hra OLDŘICHA DAŇKA *Máte rádi bláznů?* (1962; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 12. 1. 1962). Motivickou osu dramatu, situovaného do malé továrny, utvářejí potíže při zavádění nové techniky a nových výrobních metod, její ideové těžiště pak spočívá ve střetu a pozdějším sblížení dvou kladných „bláznů“: zkušeného ředitele-praktika, bránícího se novotám, a mladého „fanfarónského“ inženýra, který při potížích ztrácí energii a bez pomoci ředitele nedokáže své nové záměry realizovat. Společným rysem těchto her je posun od čistě výrobní problematiky k soukromému životu protagonistů a někdy i k hlubšímu prokreslení charakteru postav.

Přechod mezi dramatikou padesátých a konce šedesátých let byl postupný, realizoval se v rámci pokračující aspirace na velké české drama, které mělo realisticky ztvárnit současnost, a v rámci ideologických limitů daných původním konceptem komunistické revoluce. Naprostá většina her měla ve své tvarové a významové rovině zakódován střet těchto limitů s životní praxí, která se začínala ideálu vzdalovat. Léta 1958–63 tak byla obdobím, kdy před publikum předstupovala řada dramát, která byla na pozadí dobového paradigmatu současníky vnímána jako výraz kritičtějšího postoje k soudobé společenské situaci.

Objev všednosti

České drama přelomu padesátých a šedesátých let realizovalo pohyb do značné míry shodný s tím, co již dříve do české poezie vnesli básníci Května, když „objevili“ kouzlo všedního dne. Jestliže budovatelská koncepce světa a umění s všedností prakticky nepočítala, v druhé polovině padesátých let bylo již těžké od všednosti abstrahovat; jednotlivé hry začínaly stále více tematizovat nesoulad mezi každodenní životní praxí a původním cílem a ideálem revoluce. Dramatici reflektovali kariérismus a touhu lidí po majetku

a hmotném zabezpečení v nové společnosti, které nejenže neodumřely, ale nabyly nových podob, původní patos revoluce se v jejich očích ztrácel, nadšení a sebeobětování ustupovalo pragmatismu.

Dokladem autorské nespokojenosti s tímto společenským pohybem je drama MILOSLAVA STEHLÍKA *Konečně marná sobota* (rozmn. 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 12. 10. 1964), v němž problém, zda má jedna ze členek brigády socialistické práce právo rozbít manželství své nadřízené, přerůstá v diskusi „osmi rozhněvaných žen“ nad praktickým uplatněním hesla „socialisticky pracovat – socialisticky žít“. Příznačnou postavou je tu v podstatě kladná postava vedoucí Vlasty, která se navzdory naprostému nezájmu spolupracovnic donkichotsky snaží udržovat budovatelský ideál brigády jako pospolitosti vychovávající dělníky v práci i soukromí a než by se smířila s jejím faktickým rozpadem, raději si vymýšlí její fiktivní kroniku.

Téma každodennosti a všednosti jako protipólu a korektivu velkých cílů bylo pro poetiku českého dramatu od přelomu padesátých a šedesátých let příznačné. V protikladu vůči budovatelské poetice dramatici, dramaturgové i kritici objevili člověka, který je, který není proto, aby pracoval, ale pracuje proto, aby opravdu byl. Tématem tu proto začíná být člověk mimo svět práce, ve svém volném čase: naprostá většina tehdejších her se odehrává v čase od sobotního odpoledne do nedělní noci, často navíc umocněném nějakou slavností (zábava, lampionový večírek, hody, masopust apod.). Současně se mění i charakter postav, produktivní začíná být více či méně negativní postava člověka, který se v každodennosti socialismu zabydlel, aniž by se ptal, „proč a k čemu to všechno je“ (Karel Kraus).

Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den

Okamžikem proměny byly divadelní sezony 1957–58 a 1958–59, kdy československými jevišti procházela vlna děl, vnímaných jako nástup nového a produktivního typu dramatiky. Tento vpád měl přitom dvojí podobu a realizoval se dvěma vzájemně se prostupujícími cestami, které naznačila již dvojice her Pavla Kohouta, úspěšně uvedená na sklonku roku 1957: *Sbohem, smutku a Taková láska*. Zatímco první a jednoznačně dominantní cesta směřovala po čechovovském vzoru k evokaci životního pocitu a atmosféry prostředí, k introspekci, která staví na spodním proudu textu, druhá, spíše doplňková, naopak akcentovala problémové rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázce, kladené dramatikem publiku.

Dílem, které navedlo české drama na první z těchto cest, byla *Srpnová neděle* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1958), básnické drama představující osobitou

analytickou sondu do života současníků, proslavenou i díky úspěšné Krejčově inscenaci na jevišti Národního – Tylova divadla (prem. 25. 4. 1958). Hra se odehrává v roce jejího vzniku (1957), ve větší vsi na Třeboňsku v průběhu jedné letní neděle, jejíž atmosféru dotváří prostředí letoviska a taneční zábavy s lampiony. Postavy tu v podstatě zosobňují různé společenské typy tří generací: měšťáky spjaté s kapitalistickou minulostí (manželé Váchovi), měšťáky současné (Mixová), zatrpklého intelektuála (Morák), angažovaného stoupence socialismu (Poštmistr) a rebelující mladou generaci, která brojí proti všemu zkosnatělému (Zuzka, Jirka, Míla, Hanka). Toto výchozí schéma ideového a generačního rozvržení je přitom dramatikem znejasňováno: děj a názorové střety ustupují důrazu na impresionistickou evokaci atmosféry a záměru přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozpornost a složitost charakterů i mezilidských vztahů tak, jak se projevují v běžných situacích, rozhovorech a velmi často také v monologických promluvách. Ve spojení s Hrubínovým lyrickým naturelem a smyslem pro dialog 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.

Hrubín nepředstavuje lidi v činech nebo dramatických názorových střetech. Hru buduje na napětí mezi prvky lyrickými, odkazujícími k básnickému naturelu autora, a prvky dramatickými, jejichž vzájemné prolínání znejasňuje kontury děje i postav. Dominuje tu téma vztahů mezi lidmi (náhodných i hlubších), jejich životního pocitu a citového i morálního profilu, jež nabývají kontur v nezávazné konverzaci, v druhé, jakoby skryté významové rovině vypovídající skrze masku všednosti o lidském míjení a neporozumění. Dialog tu v podstatě přerůstá v dialogizovaný monolog („Vy mě neposloucháte, ani mi nerozumíte! Dneska lidé mezi sebou hovoří tak, že jeden druhého neposlouchá [...] Doba monologů“).

Postavy a charaktery tak dostávají ambivalentní charakter, který otevírá prostor pro divákovu vlastní hodnocení. To je zřetelné zejména v případě ústřední postavy redaktora Moráka, jehož příjezd do letoviska a postupně odkrývané rozhodnutí ukončit milostný poměr s ženou přítele utvářejí dějovou osu hry. Morák tu reprezentuje typ zatrpklého intelektuála, který vlastní vinou nenašel cestu k nové společnosti a utíká do vnitřní emigrace. Sám sebe charakterizuje jako rozdvojenou osobnost, která na veřejnosti vystupuje jako „čínský kuli“, zatímco svou pravou tvář skrývá „za hradbičkou“. Přesto však pro autora není jednoznačně diskvalifikovanou postavou a tvrdé odsudky vůči morálnímu stavu soudobé společnosti, které pronáší, mají ve hře svou platnost. Je to dáno i tím, že Morák zřetelně nese autobiografické rysy a jeho ústy promlouvá dramatik. Srpnovou neděli je

možné interpretovat i jako projev Hrubínovy sebereflexe, snahu vyjít z vnitřní izolace kritickým pojmenováním vlastní životní a tvůrčí krize.

Rozhodující podíl na definitivním tvaru Srpnové neděle měla dramaturgická spolupráce, či přesněji důsledné vedení dramaturga Karla Krause a režiséra Otomara Krejči, kteří Hrubínův původní text několikrát „nemilosrdně rozlámali a rozdrtili, až nezbylo nic“. Díky jejich vlivu se proměnila nejen postava Moráka, ale i celková tvarová a ideová stylizace hry. Původní symbolistní pohádka o vztahu staršího muže a mladé dívky se překlopila v drama, které chtělo mnohovýznamovostí obrazu všedního života překonat schematičnost starší dramatiky a „kladný vztah k nové společnosti“ vyjádřit nikoli přímočarým přitakáním, nýbrž zachycením jejího reálného stavu.

Obdobnou dramaturgickou proměnou prošla také Hrubínova druhá hra *Křišťálová noc* (1961; prem. Národní divadlo 22. 4. 1961), původně rovněž koncipovaná jako drama lásky stárnoucího muže a mladé ženy, která se stává obtížnou lidsky i umělecky, s motivem vystřízlivění, které dívku dohání k sebevraždě. Pod Krejčovým a Krausovým vedením metamorfovala do podoby dramatu všedního dne, ve kterém není místa pro tragická gesta. Je tedy opět koncipována jako obraz dvaceti čtyř hodin (během pouti od sobotního do nedělního letního večera) na soudobé středočeské vesnici, do které zajel z Prahy na dovolenou k příbuzným stárnoucí spisovatel se svou druhou ženou. Z toku všedních dialogů a událostí vystupují dvě dějové linie: první je utvářena nezadržitelným rozpadem hrdinova manželství, druhá pak komplikovaným vztahem mezi dvěma bratry a půvabnou ženou ze sousedství, která tu zosobňuje odvahu žít po svém, poctivě a navzdory předsudkům okolí. Dráždivá neobvyklost a provokativnost autorovy předchozí hry tu však ustoupila do pozadí, což si uvědomovala kritika i diváci, kteří hru vnímali jako autorův relativní neúspěch.

Otomar Krejča a Karel Kraus měli na podobu české dramatiky přelomu padesátých a šedesátých zásadní vliv – ať již jako přímí spolupracovníci jednotlivých autorů, nebo jako následováníhodný vzor. Podíl jejich dramaturgické dílny na konečné podobě díla je výrazný i v případě JOSEFA TOPOLA a jeho hry *Jejich den* (rozmn. 1959; 1962; prem. Národní divadlo 4. 10. 1959). S Hrubínem Topolův text spojuje stejný důraz na poetiku všednosti, na podtext a nedoslovenost; obdobná je technika výstavby hry, která je rovněž dějově situovaná do krátkého časového úseku necelých čtyřiaadvaceti hodin a je pojatá jako básnický výsek všedního života, pod jehož všednodenní tváří se však skrývají hlubší střety a spory. Analogickou funkci tu má též motiv slavnosti, navozující emocionální atmosféru chvíle (tentokrát taneční zábavy a školní akademie). Od sobotní noci, kdy končí taneční zábava, do nedělního večera, kdy z městečka odjíždějí dvě ústřední postavy, se obnažují citové a morální konflikty několika postav různého věku, temperamentu a pohledu na svět. Shodně se Srpnovou nedělí tu

vystupuje víceznačná postava vyhaslého umělce, z odstupu glosujícího lidské hemžení.

Jestliže obě hry obsahují motiv střetu stáří se sympatickým a drzým mládím, hra Topolova je hrou jednoznačně generační, již dominuje problematika mládí: jeho protestů, vzpour, rozpaků a především vášnivého hledání vlastní cesty a životního poslání. Ztělesňují je jednak postava mladého klavíristy, který se vzepře otcovu pragmatismu a rozhodne se jít svou cestou a studovat hudbu, jednak postava vojáka, jehož mravní a citová krize (pramenící mimo jiné z nespokojenosti s matčinou volbou nového partnera po smrti otce) zbavuje odvahy k lásce. Proti tomuto zápasu o vlastní místo a vlastní hierarchii hodnot staví Topol typy generace „hotové a zkušené“, zařazené, společensky a politicky konformní. Tam, kde do úst klavíristova otce vkládá slova strachu z umělecké fantazie a z poezie, nabývá tato postava až rozměru karikatury: hloupého odporu nejen proti modernímu umění, ale i proti jakékoli tvořivosti. (Generační vyhrocení tématu však znepokojilo část dobové kritiky, která požadovala jiný, méně konfliktní obraz mládí a jeho vztahu ke společnosti, a to přesto, že autor *Jejich dne* hledal rovnováhu, která by spojila společenskou kritičnost se zachováním víry v perspektivu socialistické společnosti.)

Morální vyhrocení problému: Vratislav Blažek

Cestu k dramatické, která akcentovala konfliktní rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázce, otevírala pohádková hra VRATISLAVA BLAŽKA *Třetí přání* (rozmn. 1958; 1959). Hra vznikla na základě zakázaného filmu *Tři přání* (rež. Ján Kadár, Elmar Klos, výroba 1958, prem. 1963). Uvedena byla na sklonku stejné sezony 1957–58 (prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 5. 6. 1958) jako Srpnová neděle a během sezony následující se stala skutečným československým divadelním hitem: hrána byla ve dvou desítkách divadel.

Na rozdíl od dramatiků čechovovské orientace Blažek, dramatik satirického naturelu, nesměřoval k vyslovení životního pocitu, navození atmosféry a mnohoznačnosti smyslu dramatické výpovědi, ale naopak k racionálnímu pojmenování a vyhrocení problémů. Překvapivá a nápaditá aktualizace tradičního pohádkového syžetu mu dala možnost nahlédnout přítomnost všedního, každodenního života socialistické společnosti ze satirického odstupu, přímo ji tematizovat a vyhrotil problém do morálního apelu. Hrdina hry uvolní v tramvaji místo kouzelnému dědečkovi, který mu za odměnu slíbí splnit tři přání. Zatímco první dvě promarní na hlouposti, třetím jeho přáním je mít to, co chtějí „miliony lidí“ a co je základní: byt, auto a plat, „aby to všechno uživil“. Splnění tohoto přání ovšem hrdinu

šťastným neučiní. Zatímco jeho pragmatická žena vše bere jako samozřejmost, která ji smiřuje s režimem, hrdinu trápí nepřejícnost ostatních a nutnost lhát, aby své náhlé bohatství věrohodně vysvětlil. Nejvíce je však zasaženo jeho svědomí komunisty: na čí úkor to vlastně je? V třetím dějství jsou pak Petr, jeho rodina a diváci autorem postaveni před klíčové morální dilema: zda se postavit za přítele propuštěného z práce za kritický politický postoj k systému a za pomoci kouzelného dědečka ho zachránit – ovšem za cenu ztráty získaného majetku a postavení. Konec ponechává autor otevřený; zatímco rodina se nad kouzelným zvonkem rozhoduje, hru uzavírají dědečkova slova: „To jsem sám zvědavej. Zazvoní – nebo nezazvoní?“

V kontextu dobové dramatické produkce bylo Třetí přání hrou výjimečnou, a to zejména odvážným položením problému hodnotových kritérií; hrou, která již na váhu nekladla odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž tu nejzákladnější hodnotu: osobní statečnost a lidskou slušnost. Hra tak odkryla, nakolik „objev“ běžného života obyčejných lidí a jejich běžných tužeb vnesl do dramatiky a společnosti pochyby, hodnotové znejistění a morální rozpaky. Dobové publikum hra pobavila satirickým zpodoběním lidských slabostí zbohatlíků, byla však vnímána i jako ostrý kritický výpad, jako atak proti některým charakteristickým rysům soudobého života, zejména pak proti nespravedlivému zacházení s lidmi, kteří se odváží říci nepohodlnou pravdu („Až bude všude na vedoucích místech jenom ten, kdo tam patří, tak si všichni budeme žít jako v ráji“) a proti běžné praxi obsazovat vedoucí místa „stranickými kádry“.

Přesto i tato hra byla významově ambivalentní a vedle roviny kritické obsahovala výrazné stopy dobového myšlení a komunikačních strategií, které jsou o to evidentnější, o co preciznější formulaci problému se autor snažil. V danou chvíli mohla být uvedena jen díky tomu, že její ústřední hrdina byl charakterizován jako komunista, pro kterého je malá, všední a soukromá spokojenost individua, které se chce mít dobře a také chce vlastnit, ve své podstatě nepřijatelná, neboť – jak naznačuje kouzelný dědeček ztělesňující nadosobní pravdu – lidé by neměli chtít spokojenost malou pro sebe, ale velkou pro všechny „a něco pro to dělat, aby byla tady“. Na což sice Petr sám odpovídá: „Nechodte na mne s ideologií, dědečku [...] nechtějte mi namluvit, že k velkým cílům se nedá dojít jinak než pěšky,“ když však vystřízliví z prvotního poblouznění, poznává, že se mýlil.

K příznačným rysům Blažkovy dramatiky (a scenáristiky) patří autorova schopnost využít typických emblémů dobové poetiky a propagandy a zároveň je ironizovat, převracet, přehodnocovat a problematizovat. Výrazně to dokládá následující komedie *Příliš štedrý večer* (1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 9. 6. 1960). Ve středu hry stojí jako její ideové těžiště generační konflikt, na rozdíl od Hrubína a Topola pojatý jako

konflikt jasně vyhrocený. Drama je situováno do rodiny dělnického ředitele, který sám sebe ironicky klasifikuje jako kladného hrdinu. Při štedrovečerní večeři se dozvídá, že jeho dcera se musí vdávat, ale i to, že její budoucí manžel (v textu příznačně označovaný jako Dvacetiletý) je pomocným dělníkem a nemá „kladný vztah k lidově demokratickému zřízení“. Ostrá hádka s mladým buřičem, který ví své, otce jako komunistu a budovatele socialismu znejistí a vyžene do noci. V sérii jeho setkání s lidmi, kteří mladíkův osud poznamenali, jsou před divákem rekonstruovány a také obhajovány příčiny jeho šokujícího životního postoje: talentovaný mladík se stal „problémovým“ jen díky své čestnosti, pravdomluvnosti, neschopnosti přijmout byť i malý kompromis a přizpůsobit se společenskému pragmatismu a hlouposti. Toto poznání otce s Dvacetiletým smiřuje a silně mu problematizuje jeho dosavadní jistoty. Zároveň se mu však stává i výzvou k boji za spravedlnost.

Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života

Poetika, kterou přinesly hry Hrubínovy, Topolovy a Blažkovy, se ukázala v následujících letech velmi produktivní a vytvořila pevné hodnotové a syžetové vzorce. Pod jejich vlivem nabyly v soudobé dramatičce převahy hry s tematikou revoltujícího mládí, které je zároveň příslibem budoucnosti. Jestliže však dramata výše jmenovaných autorů na sklonku padesátých let působila více či méně provokativně a jim nakloněné publikum je vnímalo jako díla narušující schéma, produkce jejich soupeřů a následovníků již měla většinou od ideologických schémat daleko menší odstup a centrem dramatického dění činila zpravidla konflikty ideologicko-politické povahy.

Většina dramatiků se snažila být velmi aktuální, zachycovat a řešit naléhavé společenské problémy. K tématu výrazně politickému se obrátil LUDVÍK AŠKENAZY ve hře *Host* (1960; prem. s tit. *Noční host*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 29. 2. 1960; přeprac. Divadlo československé armády, Vinohrady 14. 10. 1960). Dějovou, dramatickou osu hry situované do hotelu u mezinárodní silnice tvoří náhodné setkání dvou lidí se zcela odlišnou životní zkušeností. Číšník – komunist a bývalý koncentračník – je v ní autorem postaven proti hostu: západnímu, respektive sudetskému Němci, za jehož nadutostí a arogancí (danou i provokujícím rozdílem mezi životní úrovní v Československu a v Německu) zřetelně prosvítá nacistická minulost. Vzájemná antipatie obou protagonistů přitom postupně přerůstá v přímou srážku dvou odlišných světů, která vyvrcholí v okamžiku, kdy Němcova arogance vyprovokuje číšníka k výstřelu z pistole. Aškenazy tu pracuje s hodnotovým paradoxem: třebaže spontánní, impulzivní střelba na člověka

musí být vyšetřena a potrestána, ve skutečnosti jsou střelec a jím personifikovaný společenský řád morálními vítězi nad těmi, kteří mají špatné svědomí.

Sjednocujícím prvkem takovéto politizující dramatiky, soustředěné především k „domácím“ problémům, bylo propojení výsečí z denního života společnosti s didaktizující tendencí: předvést, jak mladá generace přes všechny omyly a vzpoury nachází kladný postoj k socialistické myšlence a k ideji její realizace. Proto je i poznání rozdílu mezi „naším“ a „jejich“ systémem v Aškenazyho dramatu adresováno především postavě sedmnáctileté nonkonformní české dívky, která sice do hotelu přijela s Němcem, avšak konfrontace názorů jí napomůže k tomu, aby ze svého omámení „pozlátkem Západu“ procitla.

Obdobný záměr je čitelný rovněž z dramatu *Zápas s Andělem* FRANTIŠKA PAVLÍČKA (rozmn. 1961; 1963; prem. Národní – Tylovo divadlo 9. 6. 1961), hry chechovovsko-hrubínovského ladění, která se odehrává během jednoho maturitního dne a noci na konci června. Prolínají se v ní dvě dějová pásma, z nichž první je sled situací spojený s postavou mladé redaktorky, která volí mezi manželem-dogmatikem starého ražení, který je přesvědčen, že pro stranu se musí i lhát, a ukřivděným kritikem a kverulantem, který pouze haní „vše, co bylo dosaženo“. Hrdinčino dilema přitom ústí v poznání, že boj za lepší příští začíná každý den znovu, přičemž je nutné nepodlehnout ani jedné z obou krajností a kráčet přímou cestou. V druhé dějově linii je rozvíjen generační motiv, spjatý s postavou hrdinčina bratra, mladíka konfliktního a nepřizpůsobivého, v jádru poctivého, odmítajícího jakoukoli protekci. Třebaže již musel absolvovat převýchovu na stavbě přehrady, v okamžiku, kdy jeho spor s ředitelem školy vyvrcholí v trestní delikt, se dobrovolně přizná a je ochoten přijmout trest.

Motiv mládí, které si je vědomo svých předností, ale sebekriticky také hranic svých možností, rozvíjí – v konfrontaci s generací otců – hra PAVLA KOHOUTA *Říkali mi soudruhu* (prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 7. 1. 1961). Ústřední postavou „příběhu jednoho pondělí“ je dříve poctivý komunista, jehož pocit nedocení přivedl až k defraudaci. Když je v den jeho čtyřicátých narozenin, který je ve hře datován (3. května 1960), prozrazena nejen zpronevěra, ale také jeho manželská nevěra, snaží se tento – slovy Kohouta – „dezertér z boje za komunismus“ za každou cenu vyhnout trestu a ve své zbabělosti nepřímou smrt přítele a spolupracovníka. Funkci hrdinova morálního protipólu tu přitom má i vedlejší postava jeho dcery – mladé herečky, která si je vědoma nedostatečnosti svého talentu, a než aby nečestně získala místo v Praze, raději jde do oblastního divadla. Herecké téma mladých divadelníků těžko sladujících umělecké ambice a zejména společenské ideály s realitou oblastního divadla dalo vzniknout hře

Dvanáct (1963; prem. Disk 9. 3. 1963), napsané Kohoutem pro jeden z hereckých ročníků DAMU.

Někteří autoři se k minulosti obraceli s nadějí, že v ní objeví pevný bod a kritérium, kterým budou moci přeměřit přítomnost. Tak je tomu v „hrubínovské“ komedii MILANA JARIŠE *Šerif se vrací* (1961; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 23. 1. 1961). Hra využívající koloritu trampingu a trampských písní proti sobě postavila minulost a přítomnost skupiny předválečných komsomolců-trampů, kteří se po pětadvaceti letech opět na víkend sejdou na místě bývalé osady na břehu slapské přehrady. Skupinka je autorem komponována jako společenský vzorek: manželé dělníci, úspěšný lékař, bývalý příručí a dnes vedoucí obchodního domu, montér často pracující v cizině, bývalý bojovník ze španělské i východní fronty, dnes funkcionář. Jejich schůzka se pak stane demonstrací rozdílných životních postojů, zkouškou charakterů i testem, kdo z nich zůstal věrný bývalým snům a ideálům. V kontrastu k těmto „starým“ do hry vstupují postavy reprezentující nepokojné mládí, zejména pak postava syna bývalého šerifa osady a uznávaného vzoru celé osady, který zahynul v koncentračním táboře. Tento mladík jako by byl reinkarnací svého otce – na rozdíl od otcových z pohodlných vrstevníků je však příslibem, že boj bude pokračovat.

Téma přímé konfrontace přítomnosti s minulostí, srovnání, které je vedeno z pozice „tenkrát to bylo všechno (tj. nepřítel a cíl) jasné, kdežto dnes si socialismus představuje každý jinak“, určilo hru *Pohled do očí* s podtitulem „Včerejškem zkomplikovaná moralita z dneška o třech dějstvích“ (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo v Brně 8. 10. 1959). OLDŘICH DANĚK v ní vedle sebe položil pinožení zklamaných a skeptických současníků a život otce jedné z postav, který zosobňuje vysokou morální normu. Řada retrospektiv zpřítomňujících osudy komunisty a revolucionáře, který z předválečné republiky utekl do SSSR, bojoval ve Španělsku a nakonec zahynul v koncentračním táboře, tak míří k otázce, zda se my, malí, můžeme vůbec podívat do očí našim předkům a zda jsme zůstali věrní jejich snu.

Metoda retrospektivy rozrušující realisticko-iluzivní dramatický model je vlastní i hře Pavla Kohouta *Třetí sestra* (rozmn. 1960; přeprac. 1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 3. 1960), jež propojuje evokaci všednosti (včetně dílčí motivické inspirace Čechovovými Třemi sestrami) s brechtovskými postupy a songy, autorskými promluvami a s motivem mrtvé matky hovořící s potomky. Ve značně komplikovaném příběhu tří sester hledajících – každá svého – otce nabývalo téma vztahu přítomnost – minulost – budoucnost bezděčně groteskní podoby. V konfrontaci s životním a politickým postojem, který zosobňuje právě její otec, dospívá každá z dívek k poznání a ke správné cestě: nejstarší ovlivní setkání s dělníkem, jenž je postižen svým předválečným proviněním vůči KSČ. Prostřední přijde o iluze o otci, předválečném salonním komunistovi, který se v nové době vyvinul

v maloměšťáka a kariéristu. Nejinspirativnější setkání s otcem je pro dceru nejmladší a nejproblémovější, neboť její otec je veskrze kladnou postavou. Autor jej vykreslil jako sympatického stranického funkcionáře, napůl Rusa, který bojoval ve válce a který je stejně postižený a stejně vitální jako Alexej Meresjev, legendární postava z románu Borise Polevého Příběh opravdového člověka. Pod jeho vlivem se dívka vzdá kariéry modelky a jde na brigádu do chemického kombinátu.

Jako propojení etické problematiky s tematikou mládí, které se zbavuje předsudků a přežitků starších generací a stává se potenciální oporou společenského systému, bylo v dobovém kontextu vykládáno rovněž drama BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Nebezpečný věk* (rozmn. 1961; 1962; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 4. 6. 1961), přinejmenším proto, že takto bylo možné hru vyložit tak, aby byla pro dobovou publicistiku, ale i cenzurní praxi přijatelnější.

Dramatický konflikt autor rozvíjí na – v té době ojedinělém – motivu politického vězně, který se po dvanácti letech vrací domů a stává se (aniž by jako jednající postava vstoupil do děje) katalyzátorem morální profilace tří generací jedné rodiny. Nejstarší, dědeček, který se nesmířil s polickým uspořádáním, návrat zetě vítá; syn a jeho žena ho odmítají, bez skrupulí se zaštiťují politickými frázemi a propuštění vězňů odsuzují jako „humanitářskou plesnivinu“. Návrat se stává problémem pro manželku, která si našla nového partnera, i pro dceru, která musela překonávat překážky, zabraňující jí ve studiu, a otcovým návratem se cítí ohrožena natolik, že utíká z domova.

Závěr Březovského hry je ambivalentní, byl napsán tak, aby umožňoval i takovou interpretaci, která jej v doslovu a metodické příloze knižního vydání hodnotila jako vítězství nového světa nad světem starým, vítězství nad předsudky, falešnými iluzemi, zastaralými a nepravdivými názory a sentimentalitou. Z odstupu času je však evidentní, že pro Březovského nebyl závěr kladným rozřešením problému a repliky, které postavy v závěru pronášejí, jsou prostoupeny silnou ironií problematizující tradiční emblematický motiv nového života. Právě ve chvíli, kdy se Olga rozhodne manžela opustit, cituje na své ospravedlnění učebnicovou frázi: „Žijeme v takovém světě, kdy život není nikdy ztracen. Člověk může vždycky začít žít plně nový život. V každé situaci má znovu nové možnosti a příležitosti. To je socialismus a komunismus.“ Drama tak v osobní i ideové rovině vyústilo do tragicky bezvýchodné situace a jednoznačného morálního odsudku lidského sobectví, který daleko překračuje dobový kontext. Možnost interpretace Březovského textu jako zastírané, nicméně dosti vyhocené polemiky přinejmenším s některými rysy „nové doby“ dává i poslední replika hry, kterou příznačně pronáší nejmladší člen rodiny, typická postava problémového mladíka Honzika. Ten sice žije stylem zlaté mládeže a bez

rozpaků zneužívá postavení svých politicky vzorných a lidsky pokřivených rodičů, nicméně pod touto maskou skrývá citlivé srdce a schopnost vidět život kolem sebe v jeho reálném rozměru. Jako jediný si proto uvědomuje etický dosah toho, co se v rodině stalo, a vynáší tento verdikt: „Příště pro nás nikdo nehne ani prstem. To byla naše poslední příležitost.“

Možnost takovéto interpretace potvrzuje i Březovského pozdější ironická komedie *Všechny zvony světa* (rozmn. 1967; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 6. 1967), postavená na „šrámkovském“ příběhu abiturientského večírku v malém městě. Setkání po desetiletích demaskuje charaktery a kariéry bývalých spolužáků. Výsměšnou shodou okolností se však během něho nepodaří rehabilitovat toho, koho sice všichni mají za vyvrhele třídy, kdo ale jako jediný po celý život kráčel svou poctivou cestou – byť i za cenu častých střetů s nechápající společností.

Metamorfóza čechovovského modelu: Majitelé klíčů, Konec masopustu a Kočka na kolejkách

Antiiluzivní postupy a motivy ve hrách Blažkových, Daňkových a Kohoutových (Příliš štědrý večer, Pohled do očí, Třetí sestra), jakož i v té době četných dramatizací prozaických předloh naznačují, že dominující koncepce realisticko-analytického dramatu se ve vlastní dramatické tvorbě začala záhy prolínat s vlivem protichůdné koncepce divadla, která již netrvala na principu iluzivnosti pracující s principem „čtvrté stěny“. Pronikání retrospektivních postupů a dalších způsobů vstupu interního autorského subjektu do dramatického textu (zprítomněné „sny a vidiny“, tematizace autora, publika a divadla jako hry, dialogy s mrtvým) posilovalo od druhé poloviny padesátých let i znovuobjevení autority Bertolta Brechta a jeho koncepce epického divadla. Brecht na přelomu desetiletí začal být vnímán jako nová a překvapivě jiná možnost divadla; možnost sice odlišná od koncepce Stanislavského, přesto však – jak tvrdil sám Brecht a jak bylo v divadelní publicistice zdůrazňováno – zcela vlastní ideálu společensky se angažujícího umění

Snahy o překročení čechovovsko-realistické dramatiky a dramaturgie, spojované zejména s Krejčovým a Krausovým působením v Národním divadle, se ubíraly různým směrem a nabývaly rozmanitých podob. Přímou – a v jedné ze scén dokonce tematizovanou – polemikou s dramatikou psychologických podtextů byla hra LUDVÍKA KUNDERY *Totální kuropění* (rozmn. 1961; 1962; prem. Státní divadlo v Brně 24. 6. 1961). Kundera, opírající se o vlastní prožitek z okupace a totálního nasazení, hru pojal nikoli jako tradiční drama, ale jako „divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem“. Jako překladatel a propagátor Brechta použil formy

epického pásma o osmnácti kapitolách, prostoupeného jazzovými songy a šansony a využívajícího různých metafor (obrovské holinky zastupující nacistickou moc) a zcizujících efektů, včetně tematizovaného vstupu diváka do hry. Hra nese mnohé rysy, které ji spojují s ostatní dobovou dramatickou produkcí. Patří k nim nové pojetí války: proti patosu literatury zachycující hrdinství odboje autor staví obraz všedního života, snů a také umírání mladých mužů a žen zavlečených za války do Německa. Důraz klade autor na polaritu přítomnosti, minulosti a budoucnosti, a to nejen v refrénu závěrečné písni („Budovu budoucnosti postaví však řádně jen ten, kdo minulost až na dno zná“). Hra, která se vrací k událostem a dějům minulým, je zpřítomňována prostředky tematizace doby v okamžiku napsání, respektive uvedení, v první inscenaci zdůrazněné tím, se postavy byly svěřeny hercům starším, kteří válku prožili jako mladí.

Tak vyhraněně brechtovské drama bylo ovšem zpočátku spíše výjimkou, běžnější cesta vyrovnávání se s čechovovským modelem byla jeho transformace pod tlakem tématu a autorovy ideové a literární koncepce. Tak tomu bylo například v případě prvního dramatu MILANA KUNDERY. „Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi“ *Majitelé klíčů* (1962) byla poprvé uvedena v dubnu 1962, a to nejprve v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (14. 4.), v ostravském Divadle Petra Bezruče (17. 4.) a poté v brněnském Divadle bratří Mrštíků (20. 4.). Autor sám ale za premiéru považoval až uvedení v pražském Národním – Tylově divadle (29. 4.) a režiséru Otomarovi Krejčovi – jako „tvůrci první inscenace“ – připsal knižní vydání hry.

Již toto spojení naznačuje blízkost *Majitelů klíčů* s čechovovskou Krejčovou dramaturgií. Drama se odehrává v jedné maloměstské (vsetínské) rodině během necelých devadesáti minut všedního nedělního rána, během nichž se protnou dva zdánlivě nesouvisející světy: malý a do sebe zahleděný svět maloměšťácké rodiny a velký svět tvůrců dějin. Malý svět rodiny Krůtů – složené z otce, jeho ženy, nevlastní dcery a nemilovaného zetě Jiřího – je svět všednosti a každodennosti. Charakterizují jej zejména banální boje o dvoje klíče od bytu, které Krůta chápe jako symbol pořádku a majetku, jako potvrzení svého vlastnictví, ale i jako příležitost ke střetu se zetěm, jehož životním postojům odmítá rozumět. Tato rodina průměrných, vzorných a přizpůsobivých občanů se snaží žít mimo čas a mimo souřadnice „velkých dějin“.

Drama začíná v okamžiku, kdy stereotyp rodinných nedělních svárů naruší nečekaný příchod prchající odbojářky, bývalé přítelkyně Jiřího, a kdy obavy z jejího prozrazení přinutí Jiřího k zabití domovníka-konfidenta. Kundera přitom hru záměrně konstruuje tak, aby se Jiří musel rozhodnout, zda zůstane s ostatními členy rodiny, nebo zda má on sám právo utéci a nechat Krůtovy napospas jisté smrti. Významnou roli v rámci stavby dramatu tak hrají antiiluzivní scény vizí, které ve čtyřech klíčových momentech rozhodování

Jiřího divadelně explikují varianty, z nichž volí, i ideové postoje, které jeho rozhodování ovlivňují. Pro vyznění hry je přitom důležité, že toto rozhodování neprobíhá jen na „nižší“ úrovni odpovědnosti vůči ostatním členům rodiny, ale i na vysoké rovině odpovědnosti vůči světu velkých činů a akcí. Jiřího protihráčem se proto v těchto vizích stává na straně jedné postava důstojníka gestapa jako představitele zla a na straně druhé muž v dělnickém obleku s dobově charakteristickým dělnickým jménem Toník, jenž tu symbolizuje nejen boj proti fašismu, ale i nezbytnost boje za společenský pokrok.

Třebaže v okamžiku uvedení *Majitelů klíčů* byl jejich autor pro literární veřejnost především básníkem, již samotný nástin děje hry naznačil, že – na rozdíl od Hrubína – neusiloval o drama básnické imprese, nýbrž vnější čechovovskou formu vědomě modifikoval do zpodobení víceméně modelové situace, která je vyhocena do provokativního groteskního paradoxu a současně mu umožňuje přesvědčivě demonstrovat apriorní tezi o neslučitelnosti lidské malosti a velikosti. *Majitelé klíčů* jsou podle autorského záměru (formulovaného v doslovu ke hře) „mýtem o lidské malosti, která se dala na pochod a každého, kdo se jí namane do cesty, se snaží uchvátit a uvláčet ve svém strašném boji o nic – a zároveň mýtem o nutné zkáze těchto vojáků malosti, kteří – žijíce v sebeklamu, ‚vidíce pouze do blízka‘ – zmírají nakonec vždycky nevědouce proč, zašlápnuti botou, o níž ani nevědí, na čí noze byla obuta“. Jestliže tedy ve starší české čechovovské dramatice všednost a každodennost působila zčásti jako autentičtější obraz soudobého života, zčásti jako protiváha k patosu boje a dějin a často také jako problém, který je třeba řešit, u Milana Kundery je terčem zcela zásadního odsouzení. *Měšťák*, na něhož hra provokativně útočí, je optimista a kolektivistu se smyslem pro pořádek, který nenávidí individualismus. Je to tedy měšťák současný, respektive nadčasový, schopný se přizpůsobit jakékoli době. Válečné reálie pak autorovi jen utvářejí věrohodné pozadí pro jeho ostrý odsudek.

Při uvedení v Národním divadle Kunderova hra překvapila tím, nakolik vybočovala z domácího kontextu. Byla přijata nadšeně a jako zásadní přínos pro drama nejen české. Zanedlouho se však rozhořel spor mezi jejími kritiky (Dušan Pokorný), kteří neakceptovali výchozí body Kunderovy dramatické konstrukce a odmítali Jiřího závěrečné rozhodnutí, a jejími obhájci, kteří se naopak s logikou Kunderovy konstrukce ztotožňovali (Jaroslav Vostrý) a poukazovali na to, že Jiří za dané situace jiné řešení volit nemohl. Tyto diskuse se věnovaly především technické a fabulační stránce hry, tedy tomu, jestli Jiří měl či neměl jednat, zda měl či neměl *Krůtovy* varovat, nebo jak měl autor jeho rozhodnutí lépe psychologicky motivovat. Jejich skutečné pozadí bylo ovšem ideové, úzce svázané s hodnotovými východisky jednotlivých mluvčích, jejichž postoje se odvíjely od odpovědi na základní

otázku, zda lze svět lidí vůbec ideologicky dělit na svět malý a svět velký a zda ten, kdo se hlásí k velkému světu, má právo odsuzovat ty malé, případně obětovat jejich životy ve jménu boje za velký cíl.

Směrem k modelové výpovědi posunula hrubínovsko-čechovovskou dramatickou poetiku také další hra z dramaturgické dílny Krejčí a Krause, drama JOSEFA TOPOLA *Konec masopustu* (1963). Hru psanou pro Národní divadlo vpustilo jeho tehdejší vedení (již bez účasti Krejčí) na tuto scénu až v listopadu 1964 (prem. 14. 11.), tedy více než rok poté, co se podařilo prosadit její uvedení v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 27. 4. 1963, rež. Jiří Svoboda a Otomar Krejča) a co prošla řadou dalších divadel. Podíl na tomto zpoždění měly především rozpaky, zda hra „politicky adekvátně zobrazuje naši přítomnost“. Na rozdíl od Kunderovy vědomé konstruovanosti, která jednoznačně přitakává dějinnosti, pokroku a velkým idejím, je Topolův *Konec masopustu* dramatem záměrně významově otevřeným, které sémanticky využívá ambivalence motivů, symbolů a divadelních postupů, ideově pak je dramatem malých a zavržených, přes jejichž životy se valí dějiny.

Motivicky a stavebně přitom Topol rovněž vyšel z typické perspektivy tzv. básnických dramát tak, jak je prezentuje jeho starší hra *Jejich den* – i s jejich motivikou střetu mládí a stáří a milostného míjení, všednosti koncentrované do několika málo okamžiků slavnosti a volného času, v tomto případě masopustní veselice. Zdánlivě bezkonfliktní tok jednotlivých scén a dějů postupně odkrývá politické a generační střety, motivace jednání řady jednotlivých postav, jejich charaktery, vzájemná citová míjení i silné animozity. Tragický rozměr hry autor nechal postupně vykristalizovat z řady dílčích epizod evokujících atmosféru socializující se vesnice a proplétajících se osudů jejich obyvatel. Do centra dramatického dění tu vystupují zejména postavy příslušníků rodiny posledního samostatně hospodářícího sedláka Krále, postava Rafaela (problémového, ale lidsky čistého studenta z Prahy), Smrtáka (místního holiče, organizátora a manipulátora) a také skupina maškar vedená agresivním mladíkem s maskou Husara. Příznačné pro dobovou poetiku je, že individuální osudy jednotlivců jsou autorem vnímány na pozadí historického času konce epochy, kdy téměř dokončená kolektivizace utváří zlom mezi tím, co bylo, je a bude; mezi novou dobou, která nastupuje, a starou dobou, která odumírá. Trojici základních dějových os utvářejí nátlak politických orgánů (stranického tajemníka) a samotných vesničanů na Krále jako na toho, kdo svým bytostným lpěním na půdě a tradici vybočuje z řady, Rafaelův nevydařený milostný vztah ke Králově dceři Marii, která otcův svět pociťuje jako omezující, a konečně rej maškar a jejich skrytý záměr zmanipulovat k masopustní veselici bezelstného a mentálně částečně zaostalého Králova syna Jindřicha. V okamžiku, kdy se tyto tři dějové linie prolnou, groteskní souhra náhod postaví proti sobě

Jindřicha a Rafaela a Rafael se bez vlastní viny stane vrahem. Závěrečnou scénou, kdy se vyšetřování ujímá Předseda, který na rozdíl od předpojatého Tajemníka chce zkoumat skutečný podíl všech („Nevím, kdo z vás má podíl na té vině“), je využito motivu inscenovaného soudu, který jako by se obracel proti vesnickému kolektivu i divákům („Čeho se bojíte? Nikdo tomu nemůže utýct“).

Významový rozměr hry zásadním způsobem umocnilo polyfunkční využití tradice lidových obřadů a lidového divadla, tedy inspirace, kterou Topolovi zřejmě přinesla jeho starší spolupráce s E. F. Burianem. Masopustní zvyky, využití masek a chóru maškar hře vtisklo kolorit lidové slavnosti a vneslo do hry též řadu variací na motiv smrti, neboť začleňovalo skutky postav do periodického času přírodního ročního koloběhu, vztahovalo je k řádu přírody a jarním rituálům zabíjení starého krále a zrození nového života. Zároveň však je tento masopust i karikaturou sebe sama v okamžiku, kdy se stává ornamentem a ztrácí vnitřní obsah: vesničanáne převlečení za maškary jsou i lidmi své doby, kolektivem, kterému anonymita masky dává příležitost ke kruté hře s odlišným individuem.

Konec masopustu je hrou o jedinečném lidském osudu, který není redukovatelný na politickou či ideovou tezi, současně však přerůstá i v mnohovrstevnou výpověď o neporozumění, tragickém morálním rozkladu a ztrácejícím se řádu. Smrtí Králova syna a dědice se uzavírá nejen masopust, ale i jedna epocha – a jakkoli se autorovi zdá vítězství nové doby nevyhnutelné, není triumfem, ale tragédií. Z autorovy skeptické perspektivy to znamená i ztrátu autenticity venkova jako protiváhy města, ztrátu životní celistvosti a možnosti navázat nejzákladnější lidské vztahy.

Nejzajímavějším krokem na Topolově (a nejen Topolově) cestě za dramatickou výpovědí, která staví na neuchopitelnosti mnohorozměrného života a potíží mezilidské komunikace, byla jeho následná „hra o třech situacích“ *Kočka na kolejích* (rozmn. 1969; prem. Divadlo za branou 23. 11. 1965). Toto drama nemá děj v běžném slova smyslu, je pojato jako jediná scéna, již do tří variujících situací rozděluje několik výstupů skupinky pronásledujících se mladíků. Jde vlastně o jednoaktovku, o dialog dvou postav: milenců Évi a Vény, kteří se uprostřed noci, během čekání na vlak na malé železniční zastávce, pokoušejí vyslovit svůj komplikovaný vztah i své životní pocity. Tento rytmizovaný lyrický dialog je zcela konkrétním, trýznivým rozhovorem dvojice, dvou jedinečných lidí opačného pohlaví i rozdílného naturelu. Současně ale nabývá i dimenze nadosobní, symbolické a existenciální. O svých postavách a jejich dřívějších osudech dává autor divákovi jen velmi málo informací, tato záměrná nedořečenost, nedourčenost a sémantická mnohoznačnost, ba mnohdy až nesrozumitelnost motivací se tu přitom stává významovou hodnotou, umocňující působení textu. To dotvrzují i slova, kterými režisér Krejča popsal autorovi své vnímání hry: „Moc se mi

to líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to zatím nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakému porozumění. Místy mě to bere na duši, jako by mi to na ní dělalo uzlíky, na nich to pak všechno drží“ (Josef Topol a Divadlo za branou, 1993).

Autorova schopnost vystavět dialog, jehož nedourčenost adresáta provokuje k hledání klíče, k domýšlení a ke konfrontaci svého vnímání života s postoji postav, vtahuje tohoto adresáta do trýznivého bytí Évi a Vény a nechává ho s nimi prožít okamžiky lidského setkání a míjení. (Na takovémto působení hry se při jejím prvním uvedení nepochybně podílela i herecká dvojice Tříška – Tomášová.) Polarita abstraktního významu a konkrétního činu gradovala v závěru hry, který scénu, v níž se partneři semknou v oběti a uprostřed kolejí čekají na rychle příjíždějící vlak, umožňuje interpretovat jako náznak jejich sebevraždy, ale i jako obecnější, existenciální výraz ohrožené pozice člověka v moderní době.

Topolovou dramatikou české drama čechovovské inspirace vyvrcholilo (a zároveň i překonalo samo sebe) a otevíralo cestu k tvarovým výbojům soudobé evropské dramatiky.

Humoristická dramatika

Proměna poetiky dramatu zasáhla na sklonku padesátých let také dramatikou humoristickou, která rozvíjela tradiční formy zápletkové, situační a konverzační veselohry, od třicátých let v těsném kontaktu s filmem. Velmi produktivní byl tento typ v období budovatelského dramatu, kdy byl považován za zábavnou lidovou formu přístupnou širokým diváckým vrstvám, která může sloužit jako vhodný nástroj propagandy, názorné předvedení aktuálního politického či společenského problému a také způsobu jeho správného řešení. Dozvuky tohoto pojetí však lze pozorovat i později, kdy takto pojaté veselohry byly již vytlačeny na okraj dramatické tvorby. Příkladem může být VOJTĚCH ČACH a jeho veselohra *Moje teta – tvoje teta* (rozmn. 1959; 1960; prem. Horácké divadlo, Jihlava 31. 10. 1959; Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 15. 11. 1959), kterou napsal poté, co přešel od historických témat z dějin dělnického hnutí k humoristickému žánru. Hra je přiznanou parafrází Shakespearova *Romea a Julie*: láska mladých tu překoná vzájemnou zášť předsedů dvou úspěšných zemědělských družstev, napomůže ke zrušení záhumenků a přechodu k pokrokovějším formám kolektivního hospodaření. V komedii *Kateřina* (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo Ostrava 14. 10. 1961) pak má pracovní prostředí dolu už pouze funkci ornamentálního pozadí, dekorace, v jejích prostorách se řeší osobní problémy postav.

Většina této dramatiky na přelomu desetiletí však – po vzoru Třetího přání Vratislava Blažka (prem. 1958) – usilovala o kritičtější a problémovější pohled na přítomnost a přecházela i do satirických poloh, přičemž kritičnost byla často vyvažována ideově „správným“ zakončením. To je případ hry JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Je libo cigaretu?* (rozmn. 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 11. 1. 1962), pojednávající o zmatcích, které mezi funkcionáři vyvolají cigarety fungující jako droga pravdy a zejména postava poctivého mladého dělníka, který dokáže, že skutečný komunista mluví pravdu i bez této drogy.

Hra OLDŘICHA DAŇKA *Svatba sňatkového podvodníka* (rozmn. 1961; 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 8. 11. 1961), živá situační fraška, navazující na langrovskou tradici komedie z městské i společenské periferie, může být příkladem toho, že dramatika tohoto typu ojedinele překročila svým dobovým diváckým ohlasem i obvyklý dosah žánru. Na hře srovnávající kapitalistickou minulost se socialistickou přítomností diváky i kritiku zaujal živý dialog a zápletka točící se kolem nalezených peněz a příkladu bývalého sňatkového podvodníka, který se vypracoval na zdatného dělníka.

Jako zásadní posun ve veseloherním žánru byly přijaty dramatické počátky JAROSLAVA DIETLA. Velkou popularitu získal bujarou „fraškou z blízké vesničky“ *Nepokojné hody svaté Kateřiny* (1959; prem. Divadlo S. K. Neumanna 28. 11. 1958), jejíž zápletka se odvíjí od motivu příznačného pro řízené a plánovité hospodaření: vedení zemědělského družstva se snaží – marně – zatajit před nadřízenými z okresu, že při hodech porazili místo jednoho povoleného vepře dva. Již v této hře se přitom projeví vlastnosti, které v budoucnu budou doprovázet celou autorovu tvorbu: smysl pro časové téma a adekvátní formu, cit pro působivou situaci, humorný dialog a přesně odpozorovaný životní, realistický detail. To vše mu dohromady umožňovalo přetvářet všední životní situace v divácky přitažlivé příběhy.

Moralistní rovinu Dietlova autorského nadání naznačila hra *Pohled'te, pokušení!* (rozmn. 1959; 1960; prem. Divadlo S. K. Neumanna 23. 10. 1959) o mladém dělníkovi, který se z lásky zaplete do boje o pozice v malém podniku. Dietlovu schopnost rutinně produkovat další a další texty a dramatické příběhy pak prokázalo několik řemeslných komedií vzniklých rychle za sebou: *Čtyři z velkoměsta* (rozmn. 1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 17. 3. 1960), *Byli jednou dva* (rozmn. 1960; prem. Divadlo ABC 4. 11. 1960), *Etuda s kontrabasem* (rozmn. 1961), *Baron Kaplan* (rozmn. 1961) a *Senohrabské grácie* (rozmn. 1962; prem. Divadlo S. K. Neumanna 30. 6. 1961).

Nový zájem kritiky i publika tak Dietl získal až hrou *Nehoda* (rozmn. 1963; 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 17. 5. 1963), v němž dal příběhu situovanému mezi ministerské úředníky dramatický tvar

zřetelně odvozený od francouzské hry Féliciena Marceaua Vajíčko (tehdy mimořádně populární díky inscenaci Městských divadel pražských v hlavní roli s Václavem Voskou), tedy formu volného, v čase plynoucího epického vyprávění ústředního hrdiny, které je zpřítomňováno a ilustrováno jednotlivými dialogickými scénami. Tematicky se tu pak Dietl dotkl aktuálních motivů společenské konformity, strachu vystoupit proti nadřazeným a mocnějším i problému osobní lidské odvahy, která však hrdinu nepotopí, ale absurdně pozdvihne na vyšší pozici a zapojí do mechanismu moci.

Dietlův talent psát „příběhy ze života“ se prosazoval souběžně na divadle i v televizi. Ta jej naplno objevila zejména při jeho spolupráci na populárním seriálu o současné socialistické vesnici *Tři chlapi v chalupě* (autor dal seriálu i stejnojmennou divadelní podobu, 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 9. 5. 1963) a v následujících desetiletích jej téměř zcela absorbovala (→ s. 482, kap. *Literatura v masových médiích: film, rozhlas a televize*).

Případ Jaroslava Dietla a některých dalších dramatiků (Otty Zelenky a zčásti také Oldřicha Daňka), kteří se v průběhu šedesátých let nebo v následných desetiletích přiklonili k televizi, poodkrývá jednu z příčin ústupu tradičních veseloherních žánrů. Jestliže se totiž tyto žánry z nově vznikající české dramatiky téměř ztratily, nebylo to pouze „vinou“ rozvíjejícího se hnutí divadel malých forem, které pro diváky a tvůrce představovaly progresivnější možnosti, jak v lehčím a divácky přístupném tvaru nastolovat časovou problematiku. Svůj podíl na tom měla i diferenciací funkcí mezi divadlem a televizí jako médii, které se v tomto období stalo specifickým fenoménem masové kultury a které je již svou povahou vstřícnější časovým dramatickým dílům realistické stylizace. To uvolnilo prostor pro hledání specifčnosti divadelní výpovědi.

NOVÝ IMPULZ

Poetika divadel malých forem

Výrazným podnětem pro zásadní proměnu českého dramatu bylo hnutí malých divadel, 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 vykrytalizovalo zcela jiné pojetí divadla a také dramatického a divadelního textu.

V základu divadel malých forem, jak se jim začalo říkat, 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 a podobně.

Přes velmi široké typové spektrum těchto divadel – od souborů rázu satirického, intelektuálního, poetického, literárně-kabaretního 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 tíhnutím k mozaikovému tvaru volně řazených – ideou spojených – scének, výstupů, 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 i v koncepci představení jako jevu vznikajícího na scéně právě teď a před očima diváků, tedy jako divadla „ve stadiu zrodu“. 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, i orientace na obrozující se populární hudbu. Kromě značného 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, bigbít či rokenrol – představovaly pro adresáty kontakt s (dondávna tabuizovanou) západní kulturou.

Na rozdíl od dosavadního divadelnictví, které mnohdy místo dialogu a otevírání podstatných životních otázek předkládalo pouze předzjednané odpovědi, usilovala malá divadla šedesátých let – malá nejen co do využití jevištních forem, ale i co do rozměru sálů a souborů – o vytvoření intenzivního kontaktu mezi jevištěm a hledištěm. Chtěla obecnstvu poskytovat příležitosti k souhře a aktivní spoluúčasti s děním na scéně a vyhledávala proto nové, odlišné divadelní a dramatické formy. Zároveň pojmenovávala rozpory mezi hlásanou společenskou ideologií a stávající praxí a dotýkala se i bezprostředních existenciálních otázek a problémů mladých lidí – tím často přebírala roli přímého mluvčí mladé generace, jejíž životní pocit vyjadřovala.

Divadla tohoto typu záhy dosáhla, zvláště mezi mladými lidmi, neobyčejné popularity a ovlivnila způsob vnímání světa velké části jedné generace (a v průběhu svého trvání i generací dalších). Nový a odlišný pohled na svět, který přinášela, však zpočátku narazil na neporozumění a názory, které těmto souborům vyčítaly amatérismus a paradoxně i nedostatečnou společenskou angažovanost. Teprve od premiéry hry Jonáš a tingl-tangl v divadle Semafor v polovině roku 1962 začala poetiku malých divadel více respektovat i kritika a přiznala si, že tato divadla nejsou k aktuální současnosti netečná, ale že se angažují jinak a jiným jazykem.

Zakladatelské legendy: Divadlo Na zábradlí a Semafor

Mimořádný úspěch text-appealových pořadů, které probíhaly od podzimu 1957 v pražské Redutě, inspiroval přechod autorské dvojice Vyskočil – Suchý a jejich spolupracovníků z vinárenského podniku do nově založeného Divadla Na zábradlí, které zahájilo 9. prosince 1958 premiérou scénického leporela JIŘÍHO SUCHÉHO a IVANA 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 (tento motiv byl později zpracován i ve stejnojmenném filmu z roku 1964 v režii Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka). Suchý a Vyskočil byli podepsáni i pod hudební moralitou *Faust, Markéta, služka a já* (rozmn. 1961; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001; prem. 27. 5. 1959), v níž za využití postupů antiiluzivního divadla svedli dohromady postavu Goethova Fausta s moderní Markétkou současné doby a rozvinuli dialog o morálních kvalitách člověka a relativitě jejich hodnocení.

Poetiku rané fáze Divadla Na zábradlí určoval Ivan Vyskočil, který byl jeho uměleckým vedoucím do konce roku 1961. Charakterizoval ji volný autorsko-interpretací přístup, jenž kladl důraz na otevřenost tvůrčího procesu. Představení tvarově vycházela z text-appealových pásem a synkreticky kombinovala prvky „činoherní“ a hudebně-zábavné. Jejich organickou součástí v prvních třech sezonách bývala i pantomima. Důraz na slovo – ať již mluvené nebo zpívané – tu nabýval rozmanitých podob, od nezávazného vtípu přes nonsens až po filozofující úvahu, vše s cílem narušit konvenční způsoby myšlení. V „činohře“ samotné se přitom zřetelně projevovaly i prvky předznamenávající pozdější orientaci Divadla Na zábradlí na modelovou a absurdní dramaturgii (hra Ivana Vyskočila, Miloše Macourka a Pavla Kopty *Smutné vánoce* nebo *Autostop* Václava Havla a Ivana Vyskočila).

„Neherecký“ typ Jiřího Suchého však nenalezl v tomto inscenačním směřování uplatnění. Již v polovině roku 1959 proto Suchý z Divadla Na zábradlí odešel a hledal pro sebe prostor. Nakrátko se vrátil do Reduty, kde se pokusil o – následně nepovolené – pásmo *Pondělí je ve středu* (o muži, jemuž životní stereotypy sugerují, že je jiný den; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001). Ještě tentýž rok se mu podařilo založit divadlo Semafor, v němž mohl realizovat svůj záměr divadla písní, které by hudební komedii a muzikál propojovalo s jevištními poetickými klauniádami.

Původní umělecký záběr divadla byl velmi široký, měl zahrnovat – jak svědčí už název Se-ma-for – sedm malých forem: divadlo, divadlo poezie, divadlo pro děti, loutkové divadlo, výtvarné umění, pantomimu a film. Na počátku se také podařilo mnohé z projektu realizovat. Jako kabaret pro děti vznikla pohádková hra LUDVÍKA AŠKENAZYHO a LADISLAVA SMOLJAKA *Ukradený měsíc* (prem. 2. 4. 1960, podle stejnojmenné Aškenazyho prózy). Divadlo poezie představovaly mimo jiné jevištní pořad poezie, tance a hudby *Divadlo zázraků* (prem. 20. 2. 1960, rež. Jiří Vrba) a pásmo Jiřího Suchého *Papírové blues*, kombinující groteskní průvodní text s písněmi, diapojekcí a poezií Christiana Morgensterna (in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 9, 2002; prem. 17. 2. 1961); na dalších pořadech spolupracovali také Jiří Ostermann a Jan Schneider. Loutková představení využívající kaširované masky a oživlé rekvizity přineslo Divadlo masek Jana Švankmajera, které uvedlo inscenace *Škrobené hlavy* (prem. 28. 11. 1960), *Johanes doktor Faust* (prem. 30. 3. 1961) a *Sběratel stínů* (prem. 1961), a Černé divadlo Jiřího Srnce. Výtvarná díla na chodbách divadla vystavovali Pravoslav Sovák, Jan Švankmajer, Zdeněk Seydl, fotograf Jan Lukas a další. Snahy o pantomimu a film zůstaly v této době nenaplněny.

Jako divácky nejpřitažlivější se ovšem projevil především projekt hudebního divadla a divadla písníček postaveného na autorské a později i herecké dvojici JIŘÍ SUCHÝ – JIŘÍ ŠLITR. První z nich byl autorem všech her, druhý napsal většinu hudby. Zahajovacím představením Semaforu se stal 30. října 1959 *Člověk z půdy* (in *Semafor*, 1964), hudební komedie kombinující dramatický text s písněmi. Spontánní divácký ohlas příběhu o podivínském pseudospisovateli, jenž, obklopen ve svém půdním bytě rádoby uměleckými rekvizitami, 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, jeho odporu vůči všemu strnulému a okouzlení rytmem jazzové hudby a tance. Naproti tomu kritika přijala hru velmi chladně. Třebaže se Suchý v ústřední postavě vysmíval některým rysům (jím jinak milované) předválečné avantgardy a nikoli umělcům doby nedávno minulé, hra byla odsuzována pro svoji „nedostatečnou společenskou angažovanost“. Naprostého ideologického odsudku se pak dostalo Suchého druhé hře *Taková ztráta krve* (in *Semafor*, 1964; prem. 12. 10. 1960), poněkud černé komedii s detektivní zápletkou, ve které učitel skrývá

v kabinetu nepodařený produkt své papírově dogmatické výchovy: vzorného holiče, jenž má v těle místo krve seno a v závěru hry se stává vrahem. Hra, která nepostrádala i hravé pasáže, byla poté zakázána a znovu uvedena až s přepracovaným závěrem 24. března 1961.

Jestliže už v předchozích dvou hrách, které alespoň zčásti zachovávaly prvky tradičního dramatu (dramatický děj, postavy), hrály podstatnou roli písničky, v pásmech inscenovaných písní, volně spojených reprodukováním naivním monologem zamilované dívky Zuzany, uvažující o sobě i lidech a věcech kolem sebe, se staly zcela dominantní (*Zuzana je sama doma*, prem. 7. 5. 1960; *Zuzana je zase sama doma*, prem. 22. 10. 1961; *Zuzana není pro nikoho doma*, prem. 7. 3. 1963; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 9, 10*, obojí 2002). Jejich oblíbenost (většina z nich se téměř okamžitě stala hity) byla přitom dána nejen invenčními, a přitom lehce zapamatovatelnými melodiemi Jiřího Šlitra, který v nich navazoval na široký rejstřík žánrů moderní hudby, ale i nevšední obrazností Suchého osobitých, jemně ironických a jazykově vynalézavých textů. Písničky byly neoddelitelnou součástí i všech ostatních představení Semaforu a přispívaly k neopakovatelné atmosféře a velké popularitě divadla, které mělo rozhodující vliv na znovukonstituování české populární hudby.

Rozvíjející se divadelní scénu zasáhlo na konci druhé sezony nucené vystěhování ze sálu Ve Smečkách pod smyšlenou záminkou havarijního stavu budovy. Soubor pak více než rok putoval po mnoha jevištích mimo centrum. Jeho repertoárovou novinkou byla v této době znovuoobnovená premiéra Suchého textu *Šest žen*, tedy čtení z fiktivního parodického deníku Jindřicha VIII. (prem. 4. 7. 1962 v plzeňské Alfě, původně v Redutě 20. 2. 1958; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 8*, 2001). V krizi se soubor ocitl po odchodu populárních pěveckých hvězd (Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Karel Štědrý) do existenčně zajištěného Rokoka.

Klíčovou inscenací, která zahájila novou etapu ve vývoji divadla, bylo uvedení Suchého hry *Jonáš a tingl-tangl* (in *Semafor*, 1964; prem. 18. 7. 1962). V kabaretním pásmu evokujícím zašlý svět šantánů a znovuoživujícím staré kabaretní formy (kuplet, šanson, hudební parodie a imitace, komický monolog, anekdota) se protagonisté divadla poprvé představili i jako svérázná herecká dvojice, v níž hravě lyrizující, rozevlátá snílkovská poloha Suchého (představení pamětníka, jenž vzpomíná na dávného kabaretiéra a zpřítomňuje jeho vystoupení) živě kontrastovala se Šlitrovou záměrnou hereckou toporností, pedanterií a strnulou komickou maskou. V Jonášovi vykryštoval osobitý typ autorského divadla, které, ač pečlivě nazkoušeno, působí na jevišti dojmem bezprostřednosti a improvizovanosti. Hra *Jonáš a tingl-tangl* byla nejen velkým diváckým úspěchem, ale postavila zcela na stranu Semaforu i divadelní kritiku – také díky ní divadlo získalo ještě v roce 1962 stálé působiště v podzemním sále v pasáži Alfa na Václavském náměstí.

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. 22. 5. 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; in *Další knížka*, 1991; prem. 15. 6. 1965) a v samostatných hereckých recitálech obou protagonistů. Ty představily Suchého v roli pouličního zpěváka, jenž se svojí partnerkou po městských dvorcích sehrává scény ze Shakespearova Hamleta a Goethova Fausta (*Benefice*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 28. 9. 1966), a Šlitra jako pedantického pianistu a skladatele, který s dadaisticky vyznívající byrokratickou důsledností rozvíjí průběh a okolnosti nejrůznějších katastrof, jež se mohou přihodit v divadle (požár, povodeň, zemětřesení, válka), a způsoby, jak jim čelit (*Ďábel z Vinohrad*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 29. 9. 1966).

Samostatnou linii tvořily hry, v nichž se Suchý pokusil o experiment překonávající parametry jeho vlastní tvorby a do nichž výrazněji pronikla groteskní poloha a téma absurdnosti lidského bytí ve světě moci. K těmto pokusům patří *Sekta* (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 11. 3. 1965), hra o egoismu a sebezbožštění, jejíž hrdinka k vlastnímu uctění inscenuje za pomoci svých vyznavačů mysteriózní obřady, a hudební komedie s prvky hororu o pacientovi, jenž se marně snaží uprchnout z nemocnice se stoprocentní úmrtností (*Proč nám říkají poslední štace a mně Vrahoun, ptá se pan primář*, známé pod zkráceným titulem *Poslední štace*, rozmn. 1968; in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 2. 4. 1968).

Texty všech Suchého her byly souborně vydány v *Encyklopedii Jiřího Suchého 8–10* (2001–02), knižní znění však nevystihuje jejich proměny během jednotlivých repríz. Atmosféru inscenací, porozumivé jiskření mezi jevištěm a hledištěm, přibližují především jejich dílčí záznamy na zvukových nosičích.

V letech 1965–68 repertoár Semaforu doplňovaly písňové recitály (např. *Recitál Evy Olmerové*, prem. 22. 2. 1968) a také tvorba MIROSLAVA HORNÍČKA, ať již šlo o jeho talk-show *Hovory přes rampu* (insc. od 1965) nebo o *Recitál Hegerová – Horníček* (prem. 19. 2. 1966). Horníčkovu úsilí vystavět inscenaci na dialogu mezi jevištěm a hledištěm nabylo ve hře *Pokušitel* (prem. 13. 5. 1966) podobu příběhu o divákovi, který odmítne pasivně přihlížet divadelnímu představení a rozhodne se aktivně zasáhnout do děje.

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 a hudbě, na rozdíl od doposud převážně jazzového Semaforu však tíhla spíše k hudbě beatové. MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN působili od roku 1962 v poloprofesionálním Divadelním klubu Olympik ve Spálené ulici a v divadélku Sluníčko v Dětském domě na Příkopech; v Semaforu tak mohli navázat na svá starší představení, vyvíjející se od žánru kabaretně-revuální hry s písničkami (*Dva z Plivníku, Hoj, Štěchovice*, obě prem. 1962; *Nečekejte twist*, prem. 1963) k volnému, poloimprovizovanému text-appealovému pásmu (*Hit revue*, prem. 1964; *Hit show*, prem. 1965; *Návštěvní den*, prem. 1966). Dvojice přišla s vyzkoušeným tvarem osobitého text-appealového představení, v němž se mluvené slovo střídalo s písničkami populárních zpěváků (*Návštěvní den 1*, prem. 21. 10. 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. 5. 6. 1968). Její součástí byla i karikatura výchovné, vzdělávací a byrokratické stupidity a problémů mladých lidí (*Besídka zvláštní školy*, prem. 28. 4. 1967). Ke konci desetiletí, bezprostředně po okupaci, dostaly pořady Šimka a Grossmanna silně politický, často antisovětský ráz (*Besídka v rašeliništi*, prem. 27. 11. 1968). Texty povídek vyšly v několika souborech (*Besídka zvláštní školy*, 1969; *Návštěva cirkusu*, 1976, ad.), knižně byly vydány i scénáře televizní podoby *Návštěvních dnů* (1975).

Kabaretní a revuální pásma, parodie a satira: Paravan, Rokoko a Večerní Brno

Poloamatérské divadlo Paravan, založené v roce 1959 v uprázdněné 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 (židle v *Paravanu se židlemi*, prem. 1959; deštník v *Písničkách pod parapletem*, prem. 1960; obchod s uměním v *Písničkách za sedm*, prem. říjen 1961; motiv karet v *Komedii dell'karte* rozm. 1961; in *Začalo to Redutou*, 1964; prem. 1961).

Neodmyslitelnou součástí představení byly původní i převzaté písně (hudbu skládali Miroslav Raichl, Jaroslav Jakoubek, Harry Macourek, Alexej Fried a Sláva Kunst) a především stylizovaný sebeironický herecký projev J. R. PICKA v roli konferenciéra, který místo obvyklých spojovacích textů recitoval – s typickou pomalou mluvou a neobyčejně důkladnou artikulací –

své verše, epigramy a povídky. Předobraz řady výstupů, v nichž Pick s uměním charakterizační zkratky a neplakátové satiry kriticky reflektoval morální deformace novodobých „charakterů“ i rozpory své doby, lze nalézt v souborech veršů a próz *Parodivan* (1957), *Kladyátor* (1958) a *Monolécky muže s plnovousem* (1961). Kromě Picka se na těchto pásmech autorsky podíleli také PAVEL BOŠEK, JAROMÍR KINCL, JOSEF KOENIGSMARK a KAREL URBÁNEK. Parodie dalšího spoluautora, MILANA SCHULZE, jsou uloženy v knize *Napalmanach* (1960).

Formu kabaretního pásma Pick využil i později: v pořadu složeném z oblíbených písniček a výstupů Červené sedmy a jiných starších kabaretů (*Všichni moji dědové aneb U Zvonu je candrbál*, rozmn. 1964; prem. 1962), v pásmu *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.).

V roce 1960 Paravan v Redutě obnovil text-appealy. Prvního z nich (*Text-appeal 1*) se jako upomínka na zrod tohoto typu představení zúčastnili Jiří Suchý a Jiří Šlitr, v dalších poloimprovizovaných představeních účinkovala vedle kmenových členů Paravanu také řada hostů: Ivan Diviš, Rostislav Černý, své prózy zde četli Jiří Šotola, Josef Škvorecký a další. (*Text-appeal 2*, prem. 1962; *Text-appeal vodní*, prem. 1962; *Jazz-appeal*, prem. 1962; *Text-appeal se sochami*, prem. 1963; *Silvestrovský text-appeal*, prem. 1963; *Kunst-appeal*, prem. 1964).

Souběžně soubor inscenoval i několik Pickových ucelenějších kabaretních parodií. Jednoduchý dějový půdorys hry *Trafikant Jan* (rozmn. 1962, i prem.) tvoří soutěžení trafikanta Jana s trafikantkou Janou. Inscenace *Dvě aktovky a diplomatka* (rozmn. 1963; prem. 5. 12. 1962) utvářely dvě krátké hříčky. Hrdinou první je spisovatel, který transformuje známá díla české literatury do jiných žánrů (např. pro děti vytvořil Dobrého vojáčka Švýčka), hrdinou druhé, kterou Pick napsal společně s Pavlem Boškem a Jaromírem Kinclm, je slepě přizpůsobivý reklamní pracovník – parodizování zde byli nejen konkrétní spisovatelé (Jan Otčedrdášek, Jiří Trubač, Anna Zvedlmajerová), ale i autorské typy příznačné pro dobový literární život, které byly zesměšňovány prostřednictvím konfrontace jejich děl a životní reality. Ve hře *Jak jsem byl zavražděn* (rozmn. 1963; prem. 16. 10. 1963) vystavěl J. R. Pick na pozadí groteskního detektivního příběhu politickou satiru, mapující nezřetelnou hranici v chování a myšlení „soudruhů“ a „reakcionářů“. Groteskní prvky s přídechem absurdity se nacházejí i v *Amputaci* JOSEFA EISMANNNA a ZDENĚKA ZÁPLATY, příběhu člověka, který byl proti své vůli oženěn na radnici s jinou nevěstou, protože to právě „vyžadovala chvíle“ (prem. 14. 5. 1964).

V divadelní sezoně 1962/63 se soubor plně profesionalizoval a přemístil na scénu Ve Smečkách (v sezoně 1964/65 se pak o tento divadelní sál dělil s nově vznikajícím Činoherním klubem). V novém prostředí se Paravan uvedl Pickovou nepříliš úspěšnou hudební komedií zaměřenou proti pokrytectví všeho druhu *Danuše z Podještědí* (rozmn. 1963; prem. 10. 1. 1964). Její mladá hrdinka se rozhoduje, zda odejde z Prahy za prací do Liberce, a její osobnost se v snových představách rozdvouje na lepší a horší já.

V roce 1965 byl Paravan administrativně zrušen. O několik let později J. R. Pick založil v Radiopaláci kabaret *Au*, v němž v letech 1968–69 uváděl za spoluúčinkování četných hostů varietně koncipovaný „sex-appeal“ *Kabaret s nahou slečnou 1 a 2*, přitahující diváky i na tehdejší dobu odvážnou erotikou.

Divadlo Rokoko se pod vedením Darka Vostřela na přelomu desetiletí pokusilo navázat na předchozí revuální pásma *Vykradeno* (rozmn. 1961) a *Vzhůru po rio Botičo* (1962) inscenovaných v roce 1958 a uvedlo hudební parafrázi českých pohádek a pověstí *Bapopo (Babička povídá pohádky)*, rozmn. 1960; prem. duben 1959). Autorem pásma s náznakem společenskokritického podtextu byl JOSEF KOENIGSMARK, autorsky se na něm dále podíleli DAREK VOSTŘEL (pod pseud. Kristián Bambus), EVA BEZDĚKOVÁ, JAN ŽÁČEK (pod pseud. Jiří Sup) a další. Texty písní napsal Jiří Suchý, hudbu složil Jiří Šlitr.

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 v Rokoku existovala velmi silná inklinace ke komerčně úspěšnému divadlu písní, založenému na popularitě pěveckých hvězd, která posléze od poloviny šedesátých let zcela převládla.

V průběhu šedesátých let byli v Rokoku postupně v angažmá Hana Hegerová, Eva Pilarová, Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Pavlína Filipovská, Karel Štědrý, Karel Hála, Waldemar Matuška, Václav Neckář, Jiří Korn, sourozenci Ulrychovi, skupina Olympic a další. Především na hudební složce byla postavena jevištní pásma písní s jednoduchými spojovacími texty (obvykle se na nich podílelo více autorů), která se kromě průvodního dialogu Darka Vostřela a Jiřího Šaška skládala z aforismů a drobných satirických scének, těžících ze slovního vtipu a běžných dobových narážek (moralizující *Tartuffe 2.*, rozmn. 1961; prem. 11. 2. 1960; *Rokokokoktejl 1, 2*, prem. 6. 6. 1962 a 18. 9. 1963; prem. 16. 12. 1964; JIŘÍ SUP a další: *Rajský ostrov aneb Bejvávalo*, rozmn. 1969; prem. 24. 9. 1969, aj.). V obdobném duchu se neslo i představení *Chan & Son Company* (prem. 16. 13. 1964) textaře JANA SCHNEIDERA, jenž také napsal lehkou perzifláž dobově módního absurdního dramatu na téma adeptů divadelního umění (*Čekání na slávu*, prem. 1. 1. 1966; část textu otištěna v Repertoáru malé scény 1966, č. 3). V druhé půli šedesátých let pak byla tato komponovaná hudební pásma doplňována také samostatnými recitály zpěváků (Osm lásek Waldemara

Matušky, Listy důvěrné, Vzpomínky mi zůstanou, Natáčky s Pavlínou, Jak jsem vynalezl Olympic aj.).

Ambicióznější byla dramaturgická snaha o divadlo společenskokritické a satirické, vyjadřující se k aktuální přítomnosti, které se však nevzdávalo svých hvězd a poskytovalo herecké příležitosti i populárním zpěvákům. Vzhledem k tomu, že Rokoko nedisponovalo dostatečnou autorskou základnou, jeho repertoár se opíral především o výpůjčky z jiných literatur, případně ze spřízněných divadel.

Repertoár se pohyboval v žánrovém rozpětí od klasické společenské satiry (Jerzy Broszkiewicz: *Filozof a blázen*, prem. 2. 5. 1963) ke grotesknímu zpodobení deformací současného světa tak, jak je přinesly aktovky *Kristýna Jeremi Przybory*, *Velký milenec* Jaroslawa Abramowa a Trosečníci Sławomira Mrożka (hráno společně s tit. *Trosečníci*, prem. 20. 2. 1963). Soubor nastudoval i pohádkové podobenství Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka a Miroslava Skály *Drak je drak aneb Kterak Žužličti k rozumu přišli*, převzaté z repertoáru Satirického divadla Večerní Brno (prem. 10. 12. 1963) a *Baladu z hadrů* Jiřího Voskovce a Jana Wericha (prem. 28. 11. 1965). Ojedinelým inscenačním počinem bylo uvedení groteskní hyperboly *Poslední cyklista* (prem. 7. 6. 1961), kterou v roce 1944 sehrála v terezínském ghettu satirická skupina Karla Švenka, dovádějící ad absurdum dobový vtip, že „za všechno můžou Židi a cyklisti“ (v ústavu pro duševně choré se vzbouří jeho chovanci, uprchnou a pod heslem „Smrt cyklistům!“ terorizují své okolí).

Z pera domácích autorů JANA SCHNEIDERA, MIROSLAVA CIHLÁŘE a JAROSLAVA JAKOUBKA vzešla „hudební moralita z pozdního novověku na středověké téma J. A. Komenského“ *Labyrint světa a lusthaus srdce* (rozmn. 1963; prem. 24. 11. 1962). Jejím hrdinou je maturant, jemuž do povinné školní četby proniká soudobý život se svými dvěma krajnostmi: zjednodušeným, byrokraticko-dogmatickým výkladem světa a s iluzemi o rajském životě na Západě. Divácky populární byla také muzikálová adaptace *Filozofské historie* (rozmn. 1968; prem. 7. 3. 1968, hudba Zdeněk Petr, texty písní Ivo Fišer), v níž JAROSLAV DIETL s jemně ironizovaným sentimentem a řadou aktuálních narážek převyprávěl příběh studentské revolty proti nesmyslným zákazům.

Jediným výraznějším kmenovým autorem Rokoka s ambicí psát původní divadelní hry byl JIŘÍ SUP (vl. jm. Jan Žáček). 23. března 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. 15. 4. 1966) mystifikovala diváka vyšetřováním vraždy, která se posléze objasní jako „vražda kádrová“. V *Katu a jeho Mydláři* (rozmn. 1967; prem. 13. 1. 1968), označeném jako „jarmareční horor z doby bělohorské“, autor volně transformoval známou katovskou historii směrem k politické aktualitě.

Důkazem toho, že kvalitní malé scény mohly vzniknout i mimo pražské centrum, bylo Satirické divadlo Večerní Brno.

Jeho předznamenáním bylo těsně poválečné divadélko Směr a improvizované estrádní večery v brněnském kině Jalta, kde se postupně sešli budoucí protagonisté divadla Lubomír Černík, Vladimír Sís, Saša Resnikov, Boleslav Písařík, Ladislav Suchánek, Ladislav Štancl a další. Hlavní impulz pak vzešel z literární redakce brněnského rozhlasu, kde pod vedením Jana Skácela pracovali Miroslav Skála, Vlastimil Pantůček, Karel Tachovský, Olga Zezulová a externě Vladimír Fux. Část hereckého obsazení tvořili členové brněnského mládežnického Divadla Julia Fučíka.

Ve svých začátcích se Večerní Brno inspirovalo mimo jiné tvorbou polských kabaretů Syrena a Wagabunda, jejichž návštěvy v Československu v druhé polovině padesátých let měly značný ohlas, později však nezapřelo ani výrazný vliv poetiky Osvobozeného divadla. Prvním vystoupením ještě neinstitucionalizovaného souboru byly „živé satirické noviny“ *Večerní Brno* (prem. 21. 9. 1959 v divadélku Radost), příležitostné kabaretní pásmo, jehož název pak nové divadlo přijalo za své jméno. V prvních dvou sezonách soubor (zprvu bez stálého působiště, od druhé sezony se zázemím v Juranově domě) pokračoval v uvádění politicko-satirických kabaretních pásem, konferovaných duem Lubomír Černík – Vilém Lamparter, která útočila nejen proti formálnosti všeho druhu, byrokratické bezduchosti a podobně, ale dotýkala se i oblasti privátních lidských vztahů. Autory pásem byli MIROSLAV SKÁLA a VLASTIMIL PANTŮČEK (*Anděl na střeše*, rozmn. 1961; prem. 26. 4. 1960; *Charleston v šest ráno*, rozmn. 1963; prem. 29. 6. 1961) a LUBOMÍR ČERNÍK (*Revolver a polibky*, prem. 13. 4. 1961). Dějově ucelenější bylo pásmo *Pozor, hodný pes!* (rozmn. 1961; prem. 26. 12. 1960), které jeho autoři MIROSLAV SKÁLA a VLADIMÍR FUX vystavěli okolo nápadu s pilulkami, jež umí vzbudit umělý smích a optimismus.

Pro realizaci uměleckých záměrů divadla se však forma kabaretu záhy ukázala jako příliš úzká a svazující. Signálem, naznačujícím příklon k sevřenějšímu dramatickému tvaru (tento obrat byl spojen především s příchodem Evžena Sokolovského do funkce uměleckého šéfa), bylo inscenování satirické metafory Vladimíra Majakovského *Štěnice*, demaskující novodobé socialistické měšťáctví. Hra – v aktualizující úpravě s četnými škrty a s titulem *Bestia štěnicensis* – měla premiéru 22. února 1962. Na ni bezprostředně navázala perzipláž *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (rozmn. 1963; 1965; prem. 27. 5. 1962), kterou „podle sebraných spisů W. Shakespeara, J. Laforguea a E. F. Buriana hlasitě diktoval a podepsal“ VLADIMÍR FUX. Prostřednictvím reinterpretovaných shakespearovských motivů a adresných narážek na byrokratismus, strnulost tisku či nekritizovatelnost institucí v ní prezentoval obraz společnosti, v níž proti

zločinnému kultu osobnosti a vládě omezenosti (Elsinor) stojí zdravě kritický, plebejský pohled na svět (hrobníci).

Divácky nejúspěšnější inscenací Večerního Brna se stala pseudobáchorka *Drak je drak aneb Kterak Žužličtí k rozumu přišli* autorů Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka (rozmn. 1963; 1965; prem. 17. 1. 1963). Hra, travestující lidové pohádky a Dykovu hru Ondřej a drak, využívala principu divadla na divadle: kočovná herecká společnost v ní předvádí komedii o lidech, kteří udržují při životě fámou o nebezpečném drakovi, protože jim to umožňuje svalit na něj vlastní chyby. V ostře satirickém záběru tak poukázala na to, že nikoli jen neosobní dějinné síly či represivní státní aparát, ale i přízřusobivost, pokrytectví, alibismus a občanská pasivita konkrétních lidí jsou příčinou společenského marasmu. Z aktualizovaných pohádkových motivů (především z Loupežnické pohádky Karla Čapka) vycházela i hra FRANTIŠKA PAVLÍČKA *Postaru se krást nedá* (1966; prem. 20. 4. 1966). Revuální hra Vladimíra Fuxe a Lubomíra Černíka *Akce H aneb Město má žízeň* (rozmn. 1963; 1965; prem. 22. 6. 1963) byla adaptací současné sovětské satirické hry Nebezpečnější než nepřítel autorů Aľa a Rakova, v níž výsměšné zobrazení úředně vyhlášeného a byrokraticky vedeného boje s hloupostí upravovatelé přemístili z výrobního prostředí do exotického kalifátu.

Období společenské satiry ve Večerním Brně uzavřela travestie Havlíčkova básnického podobenství, „nonstop-nonsens“ *Král-Vávra* MILANA UHDEHO (1965; prem. 26. 2. 1964). Cykličnost bezvýchodného děje, mechanické opakování replik a jejich pojmová vyprázdňenost odkazovaly k poetice absurdního divadla, k níž se v následujících letech dramaturgie Večerního Brna přihlásila i inscenací her Harolda Pintera, Roberta Gilla a Václava Havla. Obdobná byla i volná adaptace hry Žert H. D. Grabbeho, kterou LUDVÍK KUNDERA napsal pod titulem *Nežert* (rozmn. 1963; in *Ve Vánici*, 1997; prem. 8. 6. 1967).

Linie společensko-politické satiry zůstávala na repertoáru Večerního Brna i po jeho přestěhování do Divadla U Jakuba v roce 1964, avšak postupně oslabovala. Vedle travestie Vladimíra Fuxe a Augustina Kneifla *...alias Odyseea* (rozmn. 1965; prem. 25. 3. 1965), satirické hry Vratislava Blažka *Kde je Kuťák?*, která byla v roce 1948 zakázána (prem. 28. 9. 1966), a hry *Zkáza rodiny, soukromého vlastnictví a státu a jejich záchrana skrze Stranu mírného pokroku v mezích zákona*, již Milan Uhde napsal podle Haškových dějin polofiktivní politické strany (prem. 7. 3. 1968), tak začal převládat všeobecně komediální, popřípadě satiricko-komediální repertoár z pera autorů většinou mimo okruh divadla. Příkladem může být scénická montáž z povídek Josefa Škvoreckého *Ze života lepší společnosti* (pod tit. *Střídání stráží v K.*, prem. 5. 11. 1966) nebo komedie o policejním vyšetřování případu znásilnění *Normálka* (rozmn. 1967; prem. Divadlo E. F. Buriana 14. 4. 1967, Satirické divadlo Večerní Brno 21. 9. 1967), kterou ZDENĚK

MAHLER zpracoval také ve scénáři filmu *Svatba* jako řemen (f. 1967, rež. Jiří Krejčík).

V shakespeareovské parafrázi *Romeo a Julie aneb Ve Veroně se nevráždí* (rozmn. 1967; prem. 14. 12. 1967) vytvořil J. R. PICK negativ proslulému tématu o velké lásce a době vylíčením nemohoucího a zmarněného světa bez velkých citů, vášní a ideálů, v němž bývalí hrdinové (žijící nyní v klidu a dostatku své nudné, profánní životy) vzpomínají na minulost, kdy se opravdu něco dělo. K adresné politické satíře se divadlo vrátilo na konci desetiletí úpravou hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Kat a blázen Miroslava Skály*, aktuálně reagující na srpnovou okupaci Československa (prem. 27. 9. 1968), a podstatně aktualizovanou hrou Jana Nepomuka Nestroye *Svoboda v Kocourkově* (prem. 27. 11. 1968, uprav. Vlastimil Pantůček). V době politického tání byla inscenována také dramaturgizace protokolů Procesu s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským (VLADIMÍR ŠKUTINA: *Procesy(i)*, prem. 30. 5. 1968).

Divadlo „jiné“: improvizované a sebereflexivní, nedivadlo

Ke specifickým podobám divadel malých forem patřily soubory navazující na poetiku text-appealů, rozvíjely ji však směrem k volně improvizované dialogické divadelní hře. Průkopníkem takového pojetí divadla a dramatického textu byl především IVAN VYSKOČIL, jenž si po odchodu z Divadla Na zábradlí vytvořil prostor pro vlastní prezentaci založením divadla, které příznačně nazval *Nedivadlo*. Jeho zahajovacím představením byla 11. ledna 1964 inscenace *Poslední den*, jejímiž autory a spoluherci byli PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ (in *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, 1996). Kromě jmenovaných patřil k Vyskočilovým partnerům v šedesátých letech, kdy *Nedivadlo* působilo v pražské Redutě (též pod názvem *Nedivadlo – klub Reduta*), především Leoš Suchařípa. Po textové a ideové stránce vstupovaly hry *Nedivadla* do širšího kontextu dobové inklinace k poetice absurdity (→ s. 374, pododd. *Divadelní experimenty Ivana Vyskočila*).

Pavel Bošek vyvíjel i samostatné autorské aktivity: v šedesátých letech napsal divadelní pásma a hry, vycházející z obvyklých dobových satirických témat, které byly určeny pro vojenské kabarety (*Teta v divadle*, rozmn. 1963, i prem., s JIŘÍM BÍLÝM; *Nástup na kulturu*, prem. 1963, s JAROMÍREM KINCLEM) a pro divadlo Paravan (*Dvě aktovky a diplomatka*, rozmn. 1963, i prem., s J. R. PICKEM a Jaromírem Kinclm), a literární kabaret *Co dělat po páté?* (prem. 1966, s Jaromírem Kinclm).

Liberecké *Studio Y* vzniklo v divadelní sezoně 1963/64 jako amatérský experimentální soubor Severočeského loutkového (od 1968 Naivního)

divadla v Liberci z iniciativy výtvarníka, herce a dramatika JANA SCHMIDA. Ten byl nejen autorem, spoluautorem a úpravcem textů, které soubor hrál (jejich texty, respektive části, jsou otištěny v knize *Třináct vůní*, 1992), ale také jeho uměleckým vedoucím a režisérem. Od počátku přitom budoval osobitou a nezaměnitelnou divadelní poetiku, založenou na kolektivním herectví a improvizaci, kterou spojoval i se spontánní hravostí, stylizovanou naivitou a autoreflexí divadelní akce. Jeho inscenace kladly důraz na nové, objevené a nekonvenční zření věcí a vztahů, na jevištní experiment a syntetické propojení slovesné, herecké, hudební, scénografické a režijní složky. Tomuto pojetí nejlépe odpovídal tvar představení jako jevištní koláže a montáže, jejíž jednotlivé fragmentární, zdánlivě nesouvisející prvky, pocházející z nejrůznějších zdrojů – dobové dokumenty, různorodé informace, historická data, artefakty, předlohy cizích autorů a podobně – vytvářely v asociativních, kontrastních a konfrontačních vazbách vyšší významový celek.

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) využili potenciální vnitřní dramatičnosti a poutavosti faktů a z vnějšně chronologicky uspořádaných jednotlivin odlišného řádu – připomínky klíčových historických událostí zde byly prokládány bagatelami typu inzerátů, statistik, novinářských zpráv, kuriozit, dobových šlágrů apod. – vytvořili příběh neklidného století.

Jako podklad Schmidovy úpravy *Carmen nejen podle Bizeta* (čas. Sešity pro mladou literaturu 1966, č. 6; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 8. 2. 1966) posloužilo libreto světoznámé opery, doplněné údaji o Bizetově životní cestě a jeho díle, spolu s instruktážními vstupy seznamujícími diváky například s technikou býčích zápasů či naukou o zbraních. Představení bylo předvedeno, jako by bylo tvořeno a studováno přímo na jevišti: některé árie byly herci zpívány, jiné se četly a čteny byly i scénické poznámky. S tímto tvarem souvisela i improvizáční hravost, jakoby mimoděk generující estetizované trapno. Významným stylotvorným prvkem inscenace, pracující s naivními i banálními prvky žánru klasické opery, byly neustálé záměny rolí mezi herci (jednotlivé role byly zastoupeny určitými znaky, které si herci mezi sebou předávali). *Předposlední případ Leona Cliftona* (prem. 19. 1. 1967, spolu se ZDEŇKEM HOŘÍNKEM) transponoval žánr brakových detektivek do podoby absurdně laděného příběhu s legendárním hrdinou; hra *O tom, jak ona* (čas. Divadlo 1969, č. 10; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 28. 1. 1969) přes vnější banální zápletku zpronevěry peněz na poště směřovala především do oblasti intimních mezilidských vztahů a citů.

Specifickým typem představení a trvalou součástí repertoáru divadla byly *Takzvané večery na přidanou* (poprvé 1966), které byly věnovány volné

kolektivní improvizaci. Kombinovaly písničky, rozhovory a improvizované scénky a situace, včetně takových „mimoestetických“ jevištních akcí, jako bylo reálné vaření či praní; podobný charakter měly i *Vánoční básničky takzvané na přidanou* (poprvé 4. 12. 1967).

Soubor se pokusil i o realizaci tzv. „nehratelných“ dramát: jako první uvedl částečně upravenou hru Henri Rousseua *Návštěva na výstavě 1889* (prem. 23. 1. 1968), v níž kolektiv herců vytvořil iluzi Paříže jako metaforický obraz nepřátelského, anonymního a nepostizitelného města, obklopujícího poutníka-prostého venkovana s jeho manželkou a služkou. Ve světové premiéře pak byla 25. listopadu 1969 pod názvem *Picasso a jeho Touha chycená za ocas* volně provedena Picassova lyricko-groteskní komedie vyznačující se verbální nespoutaností a absurdními rozmery (zcela nehratelné části byly čteny), doplněná na začátku údaji z Picassova života (vlastní text Picassovy hry otiskl roku 1967 Repertoár malé scény, č. 7).

Poněkud jinou formu divadelního experimentu měla – zejména pro budoucnost – představa tvorba Divadla Husa na provázku (název byl vybrán podle knihy Jiřího Mahena). Divadlo vzniklo v září 1967 v Brně, zprvu na amatérské bázi generačně spřízněného sdružení profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol, spisovatelů, hudebníků a výtvarníků, zformovaného kolem divadelního pedagoga a dramaturga Bořivoje Srby, propagátora tzv. nepravidelné dramaturgie, tedy scénického využití původně nedivadelních textů. Jeho vůdčími osobnostmi byli režiséři Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhaufér. Na veřejnosti se soubor poprvé představil 15.–18. března 1968 montáží ZDENKA POSPÍŠILA *Panta rhei aneb Dějiny národu českého v kostce*, pásmem z *Šibeničních písní* Christiana Morgensterna EVY TÁLSKÉ a balzakovskou adaptací PETERA SCHERHAUFERA *Umění platiti své dluhy a uspokojovati věřitele, aniž by bylo třeba vyjmouti jediný haléř z vlastní kapsy*. V rámci uměleckého směřování Husy na provázku zdivadelnil Zdeněk Pospíšil také satirickou skladbu Karla Havlíčka Borovského *Křest svatého Vladimíra* (prem. 25. 11. 1968).

Další literární produkce divadel malých forem

Divadla malých forem vytvářela v šedesátých letech mnohotvárný obraz rozmanitých divadelních, literárních a hudebních aktivit. Vedle nejvýznačnějších scén tak vznikla celá škála amatérských i profesionálních scén a souborů.

Ke kabaretním scénám postaveným na přímé komunikaci s divákem patřil mimo jiné také Miniaturní kabaret Luxor (1963–65), jehož vznik inicioval herec, konferenciér, zpěvák a výtvarník EDUARD PERGNER, když do kavárny na Václavském náměstí přivedl soubor, který v téměř stejném složení

amatérsky působil již dříve v Kladně. Kromě volných text-appealových pořadů a autorských večerů přizvaných hostů byly v Luxoru uvedeny Pergnerovy poeticko-satirické kabarety. Zahajovacím představením byla hra *Přijme se bílá paní* (čas. Repertoár malé scény 1964, č. 4), s níž soubor již v sezoně 1962/63 hostoval ve Viole, následovaly *Ptačí schody* (prem. 1964) a *Pejsánkové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 2; prem. 5. 4. 1964).

Miniaturní kabaret Luxor byl také místem vystoupení dvojice JAN VODŇANSKÝ a PETR SKOUMAL a jejich hudebně-dramatických pořadů kombinujících osobitost Vodňanského textů a písni se Skoumalovou hudbou. Od roku 1965 tato dvojice hrála v text-appealech Ivana Vyskočila v Redutě (*Secese-Recese aneb Dvakrát dva*, prem. 1966), na sklonku desetiletí pak vystupovala v Činoherním klubu (*S úsměvem idiota*, prem. 19. 5. 1969; *S úsměvem donkichota*, prem. 20. 11. 1970).

Divadélko Apollo, založené v roce 1965 textářem a scenáristou JIŘÍM ŠTAIDLEM a hrající na různých scénách, vycházelo především z divácké obliby pěveckých hvězd (členy divadla byli Karel Gott, Karel Hála, Yvonne Přenosilová, Petr Spálený ad.) a vytvářelo organizační předpoklad pro konstituování populární hudby jako specifického typu produkce. Těžištěm jeho činnosti byla mimopražská zájezdová představení (pořady Apollo parade a Apollo představuje). Soubor se však pokusil realizovat i Štaidlova komponovaná pásma, v nichž populárním písním tvořil jednoduchý spojovací děj (*Pouť pro dva*, čas. Repertoár malé scény 1966, č. 1; prem. 16. 11. 1965; *Nešpory*, prem. 1966, aj.). V roce 1968, v okamžiku, kdy bylo možné plné osamostatnění pěveckých produkcí, divadlo zaniklo.

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, vyznávajícího boha kanálů Lomikela a Prakršno, a představovalo osvobozující fantazii absurdních aspektů lidského života. Dějiny krhútského národa sepsal s nespoutaným slovo tvorným novátorstvím hlavní protagonista divadla, „prarapl středního věku“ Ervín Hrych v *Krhútské kronice* (1967). V sále Malostranské besedy našla působiště také amatérská studentská divadelní skupina Antitalent, vedená bratry JIŘÍM a VLADIMÍREM JUSTOVÝMI, která zde mimo jiné uvedla autorské aktovky *Pohřební ústav* (prem. 14. 2. 1967) a *Sňatková kancelář* (prem. 1967), s nimiž soubor hostoval i v Divadle Na zábradlí.

V roce 1967 začalo v Malostranské besedě působit i intelektuálně hravé Divadlo Jára 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 Jára Cimrmana (Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek, Ladislav Smoljak, Miloň Čepelka,

Karel Velebný, režisérka Helena Philippová ad.) poprvé seznámili posluchače s objevením pozůstalosti zapomenutého českého génia – neexistujícího světoběžníka a polyhistora Járy Cimrmana, který, jak postupně vykrystalizovalo, údajně žil na přelomu 19. a 20. století, v idylicky stylizované atmosféře sklonku rakousko-uherského mocnářství. 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 autorů ZDENKA SVĚRÁKA a JIŘÍHO ŠEBÁNKA*, 1992; prem. 4. 10. 1967; školská parodie *Vyšetřování ztráty třídní knihy* LADISLAVA SMOLJAKA, 1992; prem. 8. 11. 1967; Šebánkova *Domácí zabijačka*, prem. 8. 12. 1968; večer nad operetním dílem Járy Cimrmana *Hospoda na mýtince* Zdenka Svěráka a Ladislava Smoljaka, in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987; prem. 17. 4. 1969, parodizující žánr operety) se ustálil prakticky neměnný tvar inscenací, jejichž první část tvořil odborný cimrmanovský seminář, složený z krátkých přednášek, zatímco ve druhé části představení následovala Cimrmanovi připisaná 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. Po rozštěpení souboru na konci sezony 1968/69, kdy z divadla odešli Helena Philippová a Jiří Šebánek, se vůdčí dvojicí stali Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak, kteří z něj posléze vytvořili jeden z nejspecifičtějších projevů českého divadla, literatury a kultury následných desetiletí. Texty her byly souborně vydány v publikaci *Divadlo Járy Cimrmana* (1987) a ve stejnojmenném třináctidílném souboru (1992–94).

Úspěšnou regionální nonkonformní malou scénou bylo – zprvu amatérské – Kladivadlo, jehož název vznikl z titulu známé stati E. F. Buriana Pojd'te, lidé, na divadla, s železnýma kladivama! Divadlo založené PAVLEM FIALOU v roce 1958 v Broumově působilo od roku 1963 v Kadani, v srpnu 1965 se zprofesionalizovalo a přesídlilo do Ústí nad Labem. K prvním pořadům divadla patřila pásma poezie (Fialova úprava Máchova *Máje*, prem. 11. 10. 1958; *Z veršů Vladimira Majakovského*, prem. 13. 10. 1960; pásma veršů Pavla Fialy s hudbou Bohumíra Vaňouse *Náš den*, prem. 25. 2. 1961, a *Láska a dvě variace*, prem. 30. 4. 1962). Později soubor uváděl poeticko-satirická kabaretní pásma stejné dvojice, již v titulech ozvláštněná používáním slovních zkomolenin a novotvarů: *At' žije Harry Sakrament* (prem. 28. 4. 1961), *Jarčumák 1* a *2* (prem. 22. 8. 1961 a červen 1962); *Kabaret o myšilidech* (rozmn. 1962; prem. 25. 11. 1961), *Hudryáda a skorokodýl* (prem. 18. 5. 1963).

V následujících letech Fiala spolupracoval s hudebníkem Milanem Krejčíkem a pro Kladivadlo napsal sérii nefabulovaných her, rozehrávajících vždy určitou základní groteskní situaci: objevení lana do nebe, které obyčejnou českou rodinu pohne k vytvoření „zahradního státu“ (*Máslo*, čas. Repertoár malé scény 1965, č. 10; prem. 7. 4. 1965), pěší výlet (*Na českým dvorku*, in *Pravidla hry; Na českým dvorku*, rozmn. 1967; prem. 6. 2. 1967), případně plavbu čtyř vězňů na voru za svobodou (*Rackové*, prem. 24. 2. 1968). Groteskní kritika světa a pokřivených společenských a mezilidských vztahů (které odpovídal i jevištní projev herců, mimo jiné Uršuly Klukové a Josefa Dvořáka) charakterizovala také další Fialovy hry: *Podmáslí* (rozmn. 1967; prem. 30. 1. 1966), *Pravidla hry* (in *Pravidla hry; Na českým dvorku*, rozmn. 1967; prem. 18. 5. 1966), srpnovými událostmi poznamenaná „melodramatická inventura“ *Ted' aneb Všecko je možný* (prem. 21. 9. 1968), antimilitaristické *Manévry* o paranoidním maniakovi, který nutí své okolí, aby se účastnilo jeho hry na nepřitele (1998; prem. 19. 6. 1969). Z jiných jevištních forem se v Kladivadle uplatnila například pantomima (pantomimické grotesky Bohumíra Valenty *Panáci*, prem. 19. 9. 1967; *Frňáki aneb Dvě hodiny pod parou*, prem. 15. 3. 1969).

K významnějším mimopražským divadlům patřila také plzeňská Alfa, která pod vedením Josefa Koenigsmarka uvedla kabaretní pořad MIROSLAVA SKÁLY a VLASTIMILA PANTUČKA *Anděl na střeše* (rozmn. 1961), převzatý z repertoáru Večerního Brna (prem. 1961), Pickovu a Koenigsmarkovu utopickou revui *Dědeček v oleji* (rozmn. 1961, i prem.), činoherní adaptaci pohádkové loutkové hry Ludvíka Aškenazyho *Šlamastyka s měsícem* (1961; prem. 1963) a revuální pořady využívající různé hudební žánry a divadelní techniky (pantomimu, černé divadlo, tanec ad.) *Černý sen* a *Musím zpívat džez* (oba prem. 1963), v nichž účinkovala rytmická skupina Bohumila Ondráčka a zpěváci Marta Kubišová a Václav Neckář.

V letech 1961–68 působilo v Ostravě zprvu amatérské, později poloamatérské Divadélko pod okapem, založené studenty tehdejšího ostravského Pedagogického institutu Luďkem Nekudou, Edvardem Schiffauerem, Petrem Ullmannem a Petrem Veselým (jako textař a autor se později uplatnil rovněž Ivan Binar). Po studentském večeru *H₃PO₄* (prem. 1961) a poetickém pásmu z díla Ludvíka Aškenazyho *Černá bedýnka* (prem. 1961) uvedlo ironicky a sarkasticky laděné kabarety postavené na generační výpovědi autorsko-herecké dvojice LUĐKA NEKUDY a PETRA VESELÉHO *Ta rakev* (prem. 1962), *Šlápoty a Kabaret pro štěstí* (oba prem. 1963; text Kabaretu čas. Repertoár malé scény 1964, č. 9) a absurdní hříčku *Čekání na Agátu* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 6; prem. 1965). Nekuda byl i autorem satirického muzikálu *Skok* (prem. 1966), ironizujícího mýtus českých dějin, a minikomédie *Koníček* (čas. Repertoár malé scény 1967, č. 9; prem. 1967).

Pod původním názvem Institut pro potírání jevištních dekorací a divadelních obvyklostí navázalo na Divadélko pod okapem Divadlo Waterloo (později přejmenované na Divadelní klub Waterloo), a to jak personálně (k původním protagonistům Luďkovi Nekudovi, Ivanu Binarovi, Petru Ullmannovi a Edvardu Schiffauerovi přibyl Petr Podhrázký), tak i svou poetikou: kromě kabaretních pásem (*Čaj o páté přes deváté*, prem. 1968) uvedlo Waterloo i řadu text-appealových večerů (*Text-appeal pro staré pány*, *Text-appeal pro mladé pány*, *Vánoční text-appeal*, *Wat show 69*, vše prem. 1969) a recitály hostů (Hany Hegerové, Evy Olmerové, Pavla Boška, Miroslava Horníčka, Karla Kryla, Ivana Vyskočila). Inscenovány zde byly také hry uměleckého šéfa divadla Luďka Nekudy *Herkules a ptáci* a *Vražda u sloupu* (obě prem. 1969), aktovka TOMÁŠE SLÁMY *Kóta 13* (prem. 1969) a muzikálová parodie na špionážní filmy *Agent 3*, *14159* (prem. 1969). Svůj vyhraněný politický postoj vůči režimu promítli členové divadla do montáže citátů z klasiků marx-leninismu a článků Varšavské smlouvy s událostmi ze srpna 1968 nazvané *Bouda* (prem. 1968) a do recesistické muzikálové perzifláže JOSEFA FRAISE a PETRA PODHRÁZKÉHO *Syn pluku*, parodující druhdy protežovanou Katajevovu prózu (in *Syn pluku a historie*, Mnichov 1987; prem. duben 1969). Repríza této hry se o rok později stala spolu s uvedením ukázek z Dürrenmattovy hry *Dvojník* záminkou k trestnímu stíhání celého souboru pro pobuřování a hanobení státu socialistické soustavy.

Malá činoherní divadla

Vedle divadel malých forem šedesátá léta zrodila také malá, studiová divadla, která nemířila do sféry žánrové synkreze, kabaretu a volných divadelních, literárních a hudebních pásem ani do sféry svobodné improvizace, nýbrž usilovala nově pojmout a interpretovat „tradičnější“ činoherní podoby divadla a pevného dramatického textu. Původní dramatika, která vznikala pro tyto soubory, již tedy nebyla pevně vázaná na konkrétní soubor a organicky se zapojila do proměn českého dramatu.

Takovým divadlem se v letech 1962–68 stalo Divadlo Na zábradlí, když jeho režisér a umělecký vedoucí Jan Grossman začal důsledně uplatňovat svoji koncepci apelativního, problémového a analytického divadla s prvky absurdity. V tomto období byly v Divadle Na zábradlí představeny klíčové postavy světové absurdní a modelové dramatiky (Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Sławomir Mrożek). Z domácí dramatiky pak byla mimo jiné uvedena i Grossmanova dramatizace *Procesu Franze Kafky* (čas. *Divadlo* 1966, č. 6; prem. 26. 5. 1966) a také první absurdní hry Václava Havla (→ s. 378, pododd. *Absurdní drama*

Václava Havla). Po Grossmanovu a Havlovu odchodu v roce 1968 v nastoupené dramaturgické linii víceméně pokračoval také jeho nástupce Jaroslav Gillar, který zde mimo jiné inscenoval v roce 1969 hru Ptákovina Milana Kundery.

Druhým divadlem, jehož dramaturgie se orientovala na moderně pojatou činohru, se stal Činoherní klub (→ s. 385, pododd. *Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu*). U jeho zrodu stáli dramatik a režisér Ladislav Smoček a divadelní teoretik a dramaturg Jaroslav Vostrý. K nim se záhy připojil režisér Jan Kačer, který s sebou přivedl z Ostravy část generační skupiny (režiséra Evžena Němce, scénografa Luboše Hružu, herce Ninu Divíškovou, Petra Čepka, Jiřího Hrzána, Františka Husáka aj.). Činoherní klub si vytvořil své osobité autorsko-dramatické zázemí. Z překladové dramatiky tvořily významnou součást repertoáru mimo jiné i inscenace z oblastí divadla absurdity (Edward Albee, Harold Pinter) a v nových překladech nastudovaná ruská klasika (N. V. Gogol, A. P. Čechov).

Spřízněným typem činoherního divadla-dílny tvůrců blízkého uměleckého názoru bylo také Divadlo za branou, založené v roce 1965 režisérem Otomarem Krejčou, dramaturgem Karlem Krausem, dramatikem Josefem Topolem a herci Marií Tomášovou a Janem Třískou. Jeho repertoár tvořily především herecky a interpretačně náročné inscenace her Josefa Topola (→ s. 387, pododd. *Svěbytná modelovost Topolových her*) a děl světové dramatiky (Michel de Ghelderode, A. P. Čechov, Jean Girardoux, J. N. Nestroy aj.).

KRIZE ŘÁDU I JAZYKA: DRAMA ABSURDNÍ A MODELOVÉ

Počátky a specifika české modelové dramatiky

Schopnost „modelovat“ svět člověka utvářením specifických objektů, které jeho mnohost redukuje na podstatné a pojmenováníhodné, je přirozenou vlastností jazyka a literatury a uplatňuje se ve všech obdobích jejich vývoje. Nutně proto spoluutvářela i českou dramaturgiu pojímanou jako mimetické napodobení skutečnosti.

Šedesátá léta ovšem přišla se zcela jiným pojetím dramatu, které v opozici vůči předchozímu období svou modelovost nezastírá, ale naopak ji činí konstitutivním rysem poetiky. Společným znakem této dramatiky je chápání dramatu nikoli jako výseku reality, ale jako projektu svébytné jevištní skutečnosti, která není verifikovatelná realistickými kritérii pravděpodobnosti

a k realitě za hranicemi jeviště se vyjadřuje prostřednictvím hyperbolizované analogie a metafory. Jednotlivé hry proto zpravidla nezakrývají subjektivnost autorské výpovědi, její hravou „vymyšlenost“ a „umělost“ nastolených dramatických situací a významových konstrukcí. Tato dramatika nechce vychovávat, nýbrž znepokojoval a provokovat. Nehledá to, co je v životě člověka a společnosti v souladu s vyšším (například historickým) řádem, nýbrž naopak to, co ukazuje na jeho absenci nebo dokonce na fakt, že tento řád je spíše ne-řád. Hledání typického ustupuje snaze zachytit groteskní paradoxy.

Českou modelovou dramatikou lze v zásadě rozdělit na dva souběžné a vzájemně se prostupující proudy. První byl nesen pocitem životní absurdity, objevem smyslu, kterého může nabýt nesmysl, a objevem fráze a jazykového stereotypu, který nejenže ničí možnost mezilidského dorozumívání, ale utváří také svébytné mechanismy ovládající lidské osudy. Druhý proud využíval modelovosti divadelní hry k nastolování dramatických problémů a utváření podobenství, vyjadřujících se k žité přítomnosti dramatiků a jejich adresátů.

Poetika absurdity pronikala do českého dramatu a divadla pozvolna a v několika vlnách. Předzvěstí z konce čtyřicátých let byla Kainarova variace na Jarryho Krále Ubu (Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou, čas. Divadelní revue 1989; prem. Nové divadlo satiry 16. 2. 1949). Za první vlnu však lze považovat až teoretické reflexe především francouzsky psané absurdní dramatiky v časopisech (zvláště Divadlo a Světová literatura) na konci padesátých a v první třetině šedesátých let. Souběžně se však prvky absurdity spontánně objevovaly i v některých domácích divadelních aktivitách, zejména těch, jejichž iniciátorem byl Ivan Vyskočil.

Orientaci původní dramatické tvorby na problematiku absurdity světa doprovázelo uvádění reprezentantů světové absurdní dramatiky. Za první kontakt se západoevropskou absurdní dramatikou lze považovat uvedení Ionescovy hry Nosorožec Divadlem E. F. Buriana, a to necelý rok po premiéře v Düsseldorfu (2. 7. 1960, rež. Karel Novák). Rozhodující přelom však nastal – obdobně jako v próze či poezii – v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště výrazně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, Eugèna Ionesca či Samuela Becketta. Za nejvýraznější inscenace lze považovat uvedení Albeeho hry Kdo se bojí Virginie Woolfové? (s tit. Kdopak by se Kafky bál?, Divadlo S. K. Neumanna 20. 12. 1963, rež. Václav Lohniský) a zejména sérii velmi úspěšných představení Divadla Na zábradlí, které publiku představilo Jarryho Krále Ubu (16. 5. 1964, rež. Jan Grossman), Ionescovy hry Plešatá zpěvačka a Lekce (prem. 17. 12. 1964, rež. Václav Hudeček a Libor Fára) a Beckettovo Čekání na Godota (prem. 18. 12. 1964, rež. Václav Hudeček). V polovině šedesátých let byly hry jmenovaných dramatiků k dispozici také v knižních souborech vydávaných nakladatelstvím Orbis.

Tento vliv absurdního divadla se ovšem prostupoval také se zájmem o švýcarského dramatika Friedricha Dürrenmatta a jeho parabolické a modelové hry.

První uvedenou Dürrenmattovou hrou na české scéně byla 16. 10. 1959 *Návštěva staré dámy* (Divadlo ABC, rež. Miroslav Horníček), v následujících letech byly v českých a moravských divadlech hojně inscenovány i jeho další hry: *Frank Pátý* (Divadlo E. F. Buriana 28. 9. 1961, rež. Karel Novák), *Fyzikové* (Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 13. 4. 1963, Městská divadla pražská – Komorní divadlo 8. 5. 1963, rež. Ladislav Vymětal), *Herkules a Augiášův chlév* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň 14. 12. 1963, rež. Jan Fišer) a *Romulus Veliký* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo 25. 2. 1965, rež. Václav Hudeček). Dürrenmattovu dramatickou tvorbu průběžně reflektoval také časopis *Divadlo* a v květnu 1964 jí dokonce věnoval monotematické číslo.

Povědomí o světové absurdní dramatice a Dürrenmattově pojetí dramatu lze vystopovat v tvorbě téměř všech osobitých divadelních scén a autorských osobností druhé a třetí třetiny šedesátých let; míra těchto vlivů byla ovšem modifikována odlišnostmi inscenačních přístupů a poetikou jednotlivých dramatiků. Na rozdíl od západoevropské dramatiky čeští autoři nekladli takový důraz na existenciální a filozofický rozměr absurdity a paradoxu. Možnost prostřednictvím dramatu na jevišti modelovat nesmyslné mechanismy lidského fungování se jim totiž – obdobně jako dalším autorům v zemích východního bloku – prostupovala s potřebou vyjádřit se k nesmyslným mechanismům totalitního politického systému. Přinejmenším zpočátku se tak české drama více soustřeďovalo na komediálně satirické možnosti dramatických modelů a na hyperbolu jako konstitutivní prvek výpovědi o konkrétní společenské situaci.

Již dobová kritika ovšem zdůrazňovala, že nejde jen o frašky, jejichž cílem je zesměšnění konkrétních lidských nectností a chyb. Upozorňovala na fakt, že v této dramatice jde o demonstraci deformací uvnitř společenského systému a že umělá realita divadelního mikrosvěta je k realitě společenské ve vztahu volné, značně hyperbolizované analogie.

Divadelní experimenty Ivana Vyskočila

V tvorbě IVANA VYSKOČILA měly prvky groteskní absurdity významné místo již od doby jeho prvních textů a povídek, které prezentoval v rámci text-appealů v *Redutě*. Vyskočilův zájem o absurdní momenty lidského bytí a o groteskní hru se smyslem nesmyslu ovlivnil ale také počátky Divadla Na zábradlí.

V době, kdy Vyskočil stál v jeho čele, divadlo uvedlo pohádkovou hru MILOŠE MACOURKA *Jedničky má papoušek* (rozmn. 1960; 1976; prem. 1959), jejichž sedm obrazů „pro malé děti a velké papoušky“ ironizovalo školu založenou na papouškování a biflování. Morbidní groteska *Smutné Vánoce*

(prem. 21. 10. 1960), kterou napsal Vyskočil a Macourek společně s PAVLEM KOPTOU, byla fantaskním podobenstvím o lidstvu, které přežívá jen díky zvrácenému obchodu s mrtvolami. Hra *Autostop* (rozmn. 1961; in *Humorem i satirou*, 1963; prem. Divadlo Na zábradlí 15. 3. 1961), na níž Vyskočil spolupracoval s VÁCLAVEM HAVLEM, pak byla koncipována jako propojení monologické promluvy vypravěče, Demonstrátora, se scénickým zpřítomňováním (demonstracemi) obsahu jeho řeči. Scelujícím prvkem pásma relativně samostatných výstupů byl motiv autostopu jako okamžiku dočasného setkávání, spolužití či opětovného míjení. Absurdní (a také kafkovskou) inspiraci prozrazuje například demonstrace nazvaná *Motomorfóza* (in *Hovory s veverkou*, 1963, ed. J. R. Pick), v níž se přednášející během výkladu o metamorfóze člověka v motorové vozidlo sám promění v automobil: postupně ztrácí své lidské vlastnosti a nechává se ovládat odlidštěným mechanismem fantasmagorií a utkvělých představ.

Vyjádřením Vyskočilových autorsko-hereckých ambicí bylo založení Nediavadla jako prostoru pro divadelní formu, která v návaznosti na text-appealy kombinuje vyprávění a improvizaci a názorné předvádění vyprávěného s průběžným komentováním předváděného. V „nedivadelním“ představení, jež je prezentováno jakoby ve stavu zrodu, vyrůstají satirické a groteskní situace z těsného kontaktu aktérů s divákem, jenž se stává svědkem a záhy i účastníkem jakési psychologicko-divadelní laboratoře. Předmětem zkoumání jsou mezilidské vztahy a hranice mezilidské komunikace, o nichž se pojednává s ironickou nadsázkou a v hraničním divadelním tvaru hravého, částečně improvizovaného vyprávění.

Prvky absurdního pojetí světa a s tím související jazykové hry byly patrné již v zahajovacím představení Nediavadla, experimentálním pořadu nazvaném *Poslední den* (přepis zvukového záznamu čas. Repertoár malé scény č. 10, 1964; prem. Reduta 11. 1. 1964), na jehož scénáři se vedle Ivana Vyskočila podíleli také PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ. Inscenace kombinovala poetiku text-appealu s tezí o nemožnosti mezilidské komunikace. Odvíjela se od představy vyhlášky, která od zítřka ruší platnost lidské řeči, a byla komponována jako promluvy sedmi neindividualizovaných lidí s alfabetickými jmény, kteří sedí za stolem a obrácení tváří do publika přednáší své repliky, texty a text-appealové povídky a slovně vyjadřují akce, aniž by k nim fyzicky docházelo a aniž by mezi nimi vznikal jakýkoliv kontakt. Jejich snaha o dorozumění a navázání smysluplného dorozumívání vychází zcela naprázdno, neboť slova uzavřená do stereotypu rčení a frází již pro ně zcela ztratila svoji komunikativní funkci. Předsevzetí využít v maximální míře čas určený k poslednímu rozhovoru tak bylo demonstrováno jako nerealizovatelné: řeč přestala nést význam ještě před tím, než nesmyslná vyhláška vstoupí v platnost. (Výrazem

nekomunikativnosti byly i pravidelné hudební vložky, které přicházely každých třináct minut bez ohledu na to, co se právě na jevišti dělo.)

Hromadění nepředvídatelných absurdit je charakteristickým rysem parodické hříčky *Křtiny v Hbřbích aneb Blbá hra* (s tit. *O Rodný ranč čili Padni, padouchu; Křtiny v Hbřbích*, rozmn. 1969; odlišná varianta čas. Svět a divadlo 1992, č. 1–2; prem. Reduta říjen 1965). Destrukci lidské řeči tu demonstrují dvě rozdílná promluvová pásma dvou protagonistů: předsedy zemědělského družstva Oskara Vávry, „nejbohatšího družstevníka široko daleko v kraji“, a jeho bratra Julia, „šéfredaktora, docenta a děkana“, jenž touží po „rodné hroudě“ a po letech se 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 dramaturgiu, dějová klišé pokleslých románů, módní čechovovský dialog plný mnohoznačných zámlk a nedořečení, ale i samotné postupy absurdního dramatu.

Nekontrolovatelný proud řeči se stal základním strukturálním prvkem následujícího představení *Meziřečí* (čas. Divadlo 1966, č. 8; prem. Reduta 12. 4. 1966), které bezprostředně navazovalo na text-appealové *Večery jen tak*, v nichž Vyskočil společně s Leošem Suchařípou improvizovaně přemítali a vyprávěli si o tom, co je divadlo a jak by se mělo hrát, aby byli diváci spokojeni. Obdobně tomu bylo i v *Meziřečech*, kde si protagonisté na začátku představení uvědomí svou situaci na jevišti, začnou si všímat diváků a také rozvíjet a řetězit své poznámky a teorie o obecnství a o divadle tak dlouho, až do nich zcela zabřednou a k provedení hry vůbec nedojde. Hra byla pojata jako „nápadník pro představení nebo představování si“ a vlastním a jediným tématem představení se stala „situace jeviště a hlediště, situace divadla“. Těžiště hry bylo přeneseno z jejího předmětu na samotný herní proces. Představení se tak stalo originálním a vědomým trapasem.

Jednu z variant *Meziřečí* Vyskočil publikoval v knižním souboru *Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry* (1967). Organicky je začlenil mezi své další texty určené ke čtení (jako návody k „vnitřnímu divadlu“), případně jako scénáře k jevištnímu vyprávění. Soubor kombinuje primární texty a výchozí situace s rámcovými úvahami, které tyto texty a situace dialogicky rozvádějí a analyzují.

Nejblíže k běžné podobě absurdního dramatu má v rámci tohoto souboru hra *Bráškové*, v níž je soukromí inženýra odpočívajícího ve svém bytě narušeno groteskní dvojicí dělníků, kteří přicházejí, aby zjistili „příčiny nefungování“. Za tím účelem celý byt zdevastují, pošpiní a pomažou medem

a jeho majitele svými náladami přivedou na pokraj zhroucení, aniž by dali na jeho námitky, že voda, plyn a elektřina v tomto bytě nemohou fungovat, protože se při stavbě domu pozapomnělo na rozvody. Absurdní závěr, kdy navzdory této nepopíratelné realitě voda začne nečekaně téct a elektřina svítit, ovšem autora inspiruje k následnému typicky vyskočilovskému řetězci úvah o příčinách tohoto fungování, který vrcholí přesvědčivým pseudovysvětlením, že „to bude tím medem“. Příběh člověka, který se dostal do neobvyklé situace, vyjadřují i texty Nejsm si jist I a Nejsm si jist II. Text Tajný tajný Vyskočil pojal jako příběh muže, jenž si uvědomí, že je tajným, a to dokonce tajným nasazeným na sebe sama. Současně je pojat jako instruktáž, která čtenáře připravuje na analogickou situaci. Povídka Návštěva čili Návštěva o „poučeném zaměstnanci“ Hugo Houkovi, jenž se přizpůsobuje „tak dokonale, že on jako on, jako svébytná totožnost a jméno, přestal existovat“ a posléze přijde sám k sobě na návštěvu jako k někomu cizímu, představuje zpracování Vyskočilova námětu, jenž se stal předobrazem Havlovy dramatické prvotiny Zahradní slavnost. Společným rysem všech těchto „malých her“, specifických útvarů na pomezí epiky a dramatiky, je nejen uvolněná jazyková hra, ale i variování rozmanitých absurdních situací, v nichž jsou mechanicky jednající postavy vystaveny účelové manipulaci, případně se takovýchto manipulačních her aktivně zúčastňují, a to i za cenu ztráty vlastní identity.

Původně rozhlasová hra *Cesta do Úbic* (čas. Divadlo 1968, č. 4, jevištní varianta rozmn. 1990) byla žánrově vymezena podtitulem „Příběh pro říkání a poslouchání“ a pojata jako uvolněná hra před mikrofonem, který snímá i ty zvuky, jež nemají být zveřejněny. Účinkující, kteří jsou současně dramatickými postavami a zároveň i sami sebou, předehrávají příběh cestujících, kteří se chtějí vlakem dostat do Úbic, jsou ale nuceni vystoupit na jakési neznámé stanici. Úbice zde symbolizují lepší životní perspektivu, ve skutečnosti jsou však jen klamnou nadějí, neboť lidé se chtějí dostat někam, kde již vlastně dávno jsou. Namačkaní v nádražní čekárně představují dav neschopný vlastního rozhodnutí, setrvávají v beckettovském napjatém čekání na něco, co nepřichází, zatímco přednosta stanice jako samozvaný režisér manipuluje s jejich osudy.

Mimo Nedivadlo byla na studentské scéně DAMU Disk inscenována Vyskočilova hra *O rodný ranč čili Padni, padouchu* (in *O Rodný ranč čili Padni, padouchu; Křtiny v Hbřbívích*, rozmn. 1969; prem. 8. 12. 1968), stylizovaná jako naučné představení pro učitelský sbor a studenty vyšších ročníků, která v bohaté škále výstupů parodovala žánrové stereotypy šestákových kovbojských příběhů.

Absurdní drama Václava Havla

Zosobněním českého absurdního dramatu šedesátých let se stal VÁCLAV HAVEL, který si z široké škály postupů nabízených poetikou absurdity nepřisvojil – na rozdíl od jiných dramatiků – jen dílčí prvky a postupy, ale svou tvorbou vyjadřoval klíčovou problematiku tohoto divadelního a literárního proudu, totiž problematiku krize a ztráty smyslu mezilidské komunikace.

Pro Havlovu dramatickou tvorbu šedesátých let měla nemalý význam skutečnost, že pracoval – nejprve jako jevištní technik, později jako asistent režie a dramaturg – v Divadle Na zábradlí. V počátcích jej ovlivnila již zmíněná spolupráce s Ivanem Vyskočilem na hře Autostop; stejný námět leží také v základech Vyskočilovy povídky Návštěva čili Návštěva (knižně 1967 v souboru Malé hry, kde hláška há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry) a Havlovy dramatické prvotiny Zahradní slavnost.

Zahradní slavnost (1964; prem. Divadlo Na zábradlí 3. 12. 1963) byla publikem a kritikou přijata jako mimořádná událost potvrzující nástup původní absurdní grotesky na česká jeviště a předznamenala poetiku autorovy další dramatické tvorby, založené na principu modelového zobrazení devalvace řeči a deformované mezilidské komunikace. Osu hry o čtyřech dějstvích utváří cesta hlavního hrdiny, který se po vzoru Odyssea nebo pohádkových postav 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: na otázku vlastního otce, kdo vlastně je, v závěrečné replice odpovídá: „Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne!“

Postupy absurdní dramatiky umožnily Havlovi vystavět model světa, v němž nad individualitou a mravními kritérii dominuje obratná manipulace se slovy, neboť dorozumivací funkce jazyka je zde destruována a řeč se mění na tok frází a floskulí. Jakkoli promluvy postav mají formální podobu logických argumentů, jejich informační a věcná hodnota je mizivá – stávají se součástí

společenského mechanismu, v němž bezobsažnost je zárukou úspěchu. Řečeno slovy Jana Grossmana z doslovu k prvnímu vydání díla, fráze je v Zahradní slavnosti hlavním aktérem, „osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, a odtržena od jedinečné skutečnosti, vyrábí a prosazuje skutečnost novou a vlastní“. Havlova metajazyková a metaliterární hra s frází přitom na sebe bere různé podoby, včetně rozmanitých aluzí, parafrází a citátů. Například otce hlavního hrdiny charakterizují nesmyslné variace na lidová přísloví („Kdo ví, kde má čmelák žihadlo, tomu nejsou kalhoty nikdy krátké!“), v řeči Hugovy matky se objevují sentimentální motivy české poezie („Vrátí se, Oldo? Jistě vrátí / a řekne tiše: maminko má, / jak je to hezké u nás doma!“) a úředníci Zahajovačské služby argumentují výroky z repertoáru dobových politických frází („každá zahradní slavnost by měla být především platformou zdravé, lidové a přitom ukázněné zábavy všech úředníků“).

Úředník, člověk vykonávající nejasnou a nejspíše zbytečnou práci, je typickou postavou prvních Havlových her. Blíže neurčený úřad tvoří také dějiště jeho hry *Vyrozumění* (rozmn. 1965; in *Protokoly*, 1966; prem. Divadlo Na zábradlí 26. 7. 1965), vystavěné na motivu boje o moc prostřednictvím nesmyslných reforem. Proti přirozenému chodu věcí je zde v první fázi postavena reforma s využitím nesrozumitelného umělého jazyka ptydepe, který má svou přesností, spolehlivostí a jednoznačností zajistit lepší fungování úřadu. Ve skutečnosti je však jen nástrojem soupeření mezi ředitelem a jeho náměstkem, jenž se prohlašuje za nositele změny a vzniklých zmatků využívá k převzetí moci. Když však nový systém ztroskotává, vrací se s falešnou kajícíností do původní pozice: „Sám vděčně přijímám z rukou kolegy Grosse funkci jeho náměstka, a to především proto, abych mohl pilnou práci prokázat svou vůli pracovat v novém duchu a odčinit tak vše špatné, čeho jsem se v dobrém úmyslu dopustil.“ V kruhové kompozici hry ale ani tato další „nová“ koncepce není návratem k normálu, neboť stále stejní lidé zůstávají na svých místech a další z řady reforem sice odsuzuje jazyk ptydepe, místo něho však zavádí stejně nesrozumitelný a nesmyslný jazyk chorukor. Podobně jako v předchozí hře je tak i ve *Vyrozumění* hlavním aktérem „člověk systemizovaný“, z donucení i z vlastní vůle se zapojující do nadosobního mechanismu nesmyslných slov a společenských zvyklostí. V dobové atmosféře sílícího volání po reformě socialismu a jeho ekonomickém fungování pak Havlova hra vyjádřila pochyby autora o smyslu obdobných reforem bez změny podstaty systému.

Ústřední postavou Havlovy divadelní hry *Ztížená možnost soustředění* (rozmn. 1968; 1969; prem. Divadlo Na zábradlí 11. 4. 1968) je vědec Eduard Huml, 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. Humlovo „filozofování“ se prostupuje s banálními, vzájemně zaměnitelnými rozhovory se ženou a milenkou a se snahou záhadného speciálního týmu uvést do chodu komplikovaný počítačový stroj, s jehož pomocí chce proniknout do Humlova myšlenkového světa a objektivně poznat jeho názory. Chystané strojové interview se však neuskuteční, neboť popletený stroj má – na rozdíl od mechanicky fungujících lidí – své četné, téměř „lidské“ vrtochy a posléze propadá „bludným myšlenkám“. V gradovaném závěru hry pak jevištní dění přerůstá do stále se stupňujícího vizuálního i zvukového chaosu, demonstujícího myšlenkovou prázdnotu prostřednictvím nesouvislé série mechanicky opakovaných otázek a promluv, jen bezvýhodné stereotypní Humlovo živoření se rozšíří o další, tedy třetí ženu.

Jakkoli základní principy Havlova pojetí absurdního dramatu zůstaly stejné, Ztížená možnost soustředění představovala krok od společenské satiry k zájmu o lidskou individualitu. U Havla se tu poprvé dostává do popředí komplikovanější jedinec a postava doktora Humla, který stereotypně osciluje mezi dvěma (třemi) ženami, mezi rolí manžela a milence, aniž by v některé z nich našel kýžený smysl života, je tu předmětem dramatického pozorování, nikoli však již předmětem jednoznačného odsudku. S jistou rezervou lze dokonce i uvažovat o některých autobiografických prvcích při kresbě této postavy, tedy o sémantickém rysu, který se v následujících desetiletích stal pro značnou část Havlovy dramatiky charakteristickým.

Od politické satiry ke groteskám

Postupy modelové hry satiricky vykreslující přítomnost a vládnoucí politický systém se v druhé a třetí třetině šedesátých let objevily u celé řady dalších autorů. Základním tématem českého dramatu tohoto období se stala všemohoucnost iracionálního systému, který ovládá i své tvůrce a který nedává prostor pro individuální hledání pravdy. Tomu odpovídala také inklinace k dramatické hyperbole, alegorii a ke kruhové kompozici, která společnost reflektuje jako stav, z něhož není úniku a v němž každý pokus o změnu končí návratem do výchozí situace. Jestliže Havlovy hry v tomto kontextu představují takřka vzorový příklad absurdní dramatiky, u ostatních autorů se hledání „smyslu nesmyslu“ prostupovalo s mnoha dalšími inspiracemi a vlivy, které obraz české dramatiky výrazně diferencovaly.

K prvním modelovým dramatům, pohrávajícím si v groteskní nadsázce s tématem byrokratického aparátu, patřila také „rokoková libohra o dvou pauzách a jednom tanci“ *C. k. státní ženich* (1962; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 23. 12. 1961), kterou na motivy novely

Poručík Kiže ruského spisovatele Jurije Tyňanova napsal LUDVÍK AŠKENAZY. Rozehrál v ní satirický příběh fiktivního, neexistující vojáka, jenž – zrozen v důsledku administrativní chyby a omylu mocných – projde strmou kariérou na císařském dvoře.

V první polovině šedesátých let byla – zejména v brněnském divadle, ale nejen v něm – velmi silná inspirace epickým divadlem Bertolta Brechta. Prokazatelné je to například v politické satíře, v „nonstop-nonsensu“ MILANA UHDEHO *Král-Vávra* (1965; prem. Satirické divadlo Večerní Brno 26. 2. 1964). Tato groteskní hra je spjata s poetikou divadel malých forem a vyrůstá z tvaru kabaretní koláže, propojující hrané scény s lyrickými songy. Dramatik se tu pohybuje na pomezí absurdního dramatu a problémového apokryfu: inspiroval se Havlíčkovou lyrickoepickou skladbou o králi, jenž skrývá své oslí uši, a vytvořil tak svébytný hyperbolizovaný příběh o zemi řízené ne zcela přičetným ředitelem zemské poloosy, jenž má chování sedláka a myšlení úředníka. Autorita krále-Vávry a jeho společníků – tajemníka a holiče Kukulína a strýce národa Starého Vrby – je odvozena od lživého tvrzení a udržována prostřednictvím obrazu nepřítele (druhá část zemské osy je údajně ovládána nepřátelskými „Engličany“) a navzájem se vylučujících nařízeních a hesel. Ve skutečnosti je však tato vláda velkým humbukem, který ale – díky aktivní spoluúčasti obyvatel – fakticky funguje. Systém falešných hesel a zásad utváří samočinný mechanismus, jenž i z odpůrců, kteří zprvu chtějí poznat pravdu, snadno vytváří nové posluhovače režimu. Obdobně jako u Havla absurdní výraz Uhdeho satiry umocňuje také způsob práce s jazykem, frázovitostí i neustálým opakováním stále stejných slov a vět, zdůrazňující mechanickou odlidštěnou řeč i myšlení (Kukulín: „Napište, že rozhovor probíhá v srdečném a přátelském ovzduší ve znamení naprosté shody ve všech projednávaných otázkách“).

Groteskní politická fráze postupuje také repliky „vyvolených“ v *Zámku*, dramatické prvotině prozaika IVANA KLÍMY (rozmn. 1964; 1965; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 25. 10. 1964). Již název hry prozrazuje vědomou inspirací Franzem Kafkou, která se v Klímově dramatu projevila řadou konkrétních aluzí: nejen v jeho názvu a statutu hlavní postavy, kterou je „syn zeměměřiče“ Josef Kán, ale i využitím kafkovského tématu prázdného a odcizeného světa. Zámek – nebezpečně připomínající spisovatelství zámek na Dobříši – představuje v Klímově hře symbolickou, před světem uzavřenou instituci, jež by měla sloužit jako inspirativní tvůrčí prostředí pro vyvolené kapacity, ve skutečnosti však jen rafinovaně maskuje prázdnotu a nečinnost svého osazenstva. Josef Kán do tohoto prostředí přichází s dobrým úmyslem opravdu pracovat, záhy se však zaplétá do vyšetřování vraždy jednoho z prominentních obyvatel. Pátrání po vrahovi vrcholí rekonstrukcí zločinu, při níž se Josef stává figurantem a pravděpodobně – v duchu Dürrenmattovy dramatiky paradoxů – i další obětí,

neboť obyvatelé Zámku jsou odhodláni chránit svou prázdnotu před každým, kdo ji prohlédne.

Ve hře *Porota* (rozm. 1968; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 19. 4. 1969) zasadil Klíma téma bezvýchodnosti z krizového stavu společnosti do prostředí soudu. O vině a trestu muže obžalovaného z vraždy své snoubenky rozhoduje „nezávislá a nezaujatá“ porota soudců z lidu (Archivář, Inženýr, Kapitán, Mlékařka, Holič). Za zdánlivě regulérním soudním přelíčením se ale skrývá vykonstruovaný proces, jehož atmosféra evokuje politické procesy padesátých let: záhy se ukazuje, že obžalovaný byl již bez rozsudku popraven a chybějící šestý člen poroty zatčen. Rozhodování členů poroty tak ovlivňují nejen jejich životní zkušenosti a charakterové vlastnosti, ale také strach o sebe sama. Každý z nich stojí před morálním problémem: před rozhodnutím, zda podlehne nátlaku a pseudoargumentům a vysloví verdikt „vinen“. Z pěti porotců odolá pouze Archivář, muž s pamětí, jenž si uvědomuje marnost snahy dosáhnout spravedlnosti ve světě, v němž se „řídíme všichni zákony, které jsme nevytvořili, a odpovídáme na otázky, které jsme nepoložili“.

Další Klímovy hry *Mistr* (1967; prem. New York 1970), *Klára a dva páni*, *Cukrárna Myriam* (obě rozm. 1968; prem. New York 1969) a *Ženich pro Marcelu* (rozm. 1969) byly sice v šedesátých letech k dispozici v tištěné podobě, avšak na domácím jevišti se v této době již neobjevily. Nejbližší k postupům absurdní dramatiky mělo drama *Mistr*, v němž se autor vrátil k žánru symbolického podobenství o člověku, kterého strach z pravdy zbavuje odvahy ke skutečnému, plnohodnotnému životu, a tím jej – v podtextu hry obrazně, v příběhové linii doslova – zabíjí. Děj hry se odehrává v rodinné vilce na okraji města, v níž dochází k sérii záhadných úmrtí. Ústřední postavou je mistr rakvářský, který do tohoto prostředí přichází ještě před tím, než je objevena první mrtvola, a který se stává utěшитelem pozůstalých i jejich bezděčným zpovědníkem: Mistr je tu symbolickou personifikací samotné Smrti, která prověřuje vnitřní sílu hrdinů.

Směřování MILANA KUNDERY k dramatičtému modelující prostřednictvím reálně vyhlížejících lidských situací obecnější soudy nad společenskou přítomností naznačila již jeho hra *Majitelé klíčů*. Jestliže ve své dramatické prvotině útočil na poklidné živoření měšťáků, kteří se marně pokoušejí vyhnout chodu dějin, svou následující hru, absurdní grotesku *Ptákovina* (1. verze s tit. *Dvě uši dvě svatby* rozm. 1968; 2. verze čas. Divadlo 1969, č. 1; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 18. 1. 1969, Divadlo Na zábradlí 12. 5. 1969) věnoval problematice obtížného hledání pravdy a partnerské lásky uprostřed odlidštěného systému, jenž funguje jen na principu odměn a trestů. Satirický rozměr Kunderovy hry je nesen groteskní postavou Předsedy, všemocného funkcionáře, jenž zasahuje do lidských životů na základě udání donašečů, a také postavou vnitřně rozpolceného servilního Ředitele, který

v pudu sebezáchovy skrývá svou „lepší tvář“. Hra však současně obsahuje i typicky kunderovské téma střetu pohlaví a erotické manipulace. Autor obdobně jako v *Majitelích klíčů* paralelně rozvíjí dvě dějové linie, které se vzájemně významově doplňují a vykreslují atmosféru podlézavosti a neomezené moci. Zápletka první dějové linie, odehrávající se v prostředí základní školy, se odvíjí od pobuřujícího piktogramu, ve kterém Ředitel sám sebe na tabuli tajně a z rozmaru přirovná k ženskému přirození a který rozpoutá bizarní pátrání po delikventovi, jež vede i ke krutému trestání nevinných, včetně Ředitelovy přítelkyně. V druhé dějové linii, náležející ke „směšným láskám“, se Řediteli nabídne možnost pomstít se za přítelčino ponížení: Předseda mu uloží, aby se pokusil svést jeho snoubenku, a tak prověřil její věrnost. Řediteli se to podaří, avšak tato „žena na pomezí nechutnosti a přitažlivosti“ nakonec v sérii intrik a manipulací zvítězí a začne svého milence vydírat a ovládat, neboť „moc je nejsladší, když je úplně nepřiměřená. Když blbec vládne moudrému, silný slabému, ohavná krásnému“.

V průběhu desetiletí se i česká absurdní dramatika pomalu vzdalovala od výchozích satiricko-komediálních poloh a mířila do sféry obecnějších, filozofičtějších výpovědí. Nejabstraktnější dramatický model životních stereotypů se podařilo vytvořit MILOŠI MACOURKOVI ve *Hře na Zuzanku* (rozmn. 1968; prem. Divadlo Na zábradlí 20. 12. 1967). Terčem Macourkovy satiry už není konkrétní politika a společenská situace, nýbrž stereotypy v životě moderního člověka vůbec. Drama nemá souvislý děj, je spíš jakýmsi panoptikem 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. Postavy jednají mechanicky a krutě, bez logické motivace, bez citu a soucitu (otec bije matku válečkem, strýc zastřelí tetu kvůli neoblíbené večeři, úředníci useknou Zuzance malíček, aby měla „zvláštní znamení“ apod.). Obraz jednoho průměrného lidského života je pak komentován postavou Pánaboha: roztržitého stvořitele, který má lidské osudy plně v moci, jemuž se ale jeho dílo stále nějak nedaří. Pocit absence smyslu života umocňuje opět i parodický jazyk, neboť v dramatických dialozích řeč jako prostředek vzájemné komunikace mezi lidmi poklesá na mechanickou všednodenní frázi, odpovídající různým sociálním prostředím (rodina, škola, zaměstnání).

PAVEL KOHOUT se k modelové dramatice přihlásil „cirkusovým představením s jednou pauzou“ *August August, august* (rozmn. 1967; 1968; prem. Divadlo na Vinohradech 12. 5. 1967). Využil v něm specifickou poetiku cirkusové komiky a metaforicky je vystavěl na protikladu mezi lidskými sny, krutostí světa a těch, kteří s ním manipulují. Ústřední postavou této alegorie je klaun, jenž touží „frizírovat vosum bílejch lupicánů“ (touží tedy po něčem, co je výsadou cirkusových ředitelů) a pro tento sen je ochoten

učinit cokoli. Augustovým protihráčem je ředitel: pragmatický manipulátor, který mu sice nechává naději, avšak zároveň mu klade nespelnitelné podmínky – a když se Augustovi podaří všechny po klaunsku splnit, ředitel do manéže místo lipicánů nechá vpustit dravé šelmy.

Specifickou polohu české absurdní dramatiky představovala dvojice alegorických her JIŘÍHO KOLÁŘE, které vznikaly mimo dobový divadelní kontext a také se v době svého vzniku inscenace na českém jevišti nedočkaly. Obě nesou zřetelné rysy autorovy básnické a výtvarné techniky koláže a uměleckého experimentu: význam nového díla se utváří prostřednictvím montáže zdánlivě nesouvisajících částí a citací z uměleckých děl. Texty obou dramát kombinují verš, dialogy a pantomimické výstupy. *Mor v Athénách* (rozmn. 1965; in *Chléb náš vezdejší; Mor v Athénách*, 2000) je metaforickým vyjádřením autorova soudu nad zkaženým světem bez skrupulí a bez morálky. Otevírá jej pantomimická předehra Světlo světa, v níž žena, která na světlo světa vylezla z kanálu, rozehrává milostnou a záhy i agresivní hru s „mužskou paží“, trčící z ocelových plátů dekorace. Následující jediné dějství pak představuje složitě konstruovanou dramatickou strukturu neustále se proměňujících scén a situací: dva tucty dramatických postav rozehrávají variace na téma svodů násilí, agresivity a zla, kterým člověk v různých dějinných situacích opakovaně podléhá. Autor přitom pracuje s montáží nejrůznějších literárních citací a parafrází: například v titulu zmíněné líčení morové nákazy v Athénách je převzato z Lucretiovy básnické skladby *O přírodě*.

Úvodním dějištěm Kolářovy černé komedie *Chléb náš vezdejší* (německy s tit. *Unser täglich Brot*, 1966; česky rozmn. 1991; in *Chléb náš vezdejší; Mor v Athénách*, 2000), která nese „shakespearovský“ podtitul „Jáma – Komedie prázdná omylů“, je vězeňská cela. Člověk je tu prezentován jako trestanec a klaun, jenž marně hledá vysvobození ze své samoty. V následující sérii relativně samostatných výstupů se na scéně střídají dvojice postav, jejichž groteskně obrazné dialogy v nečekaných asociacích variují téma nedorozumění mezi partnery a mezi člověkem a vnějším světem. V centru těchto dialogů jsou pseudofolklorní slovní hry a metafyzické otázky, na něž se aktéři marně pokoušejí odpovědět: otázky v úvodu položené se v kruhové kompozici hry na konci opět vracejí.

V kontextu Kolářova literárního díla nejsou jeho dramatické texty ani tak návodem pro divadelní pohrávání si s metaforami, obrazy a pantomimickými výstupy, jako spíše specifickou podobou autorova básnického díla, pokusem o „zpředmětněnou, provedenou báseň“.

Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu

Specifickou součástí české dramatické produkce šedesátých let tvořily hry vznikající v kontextu Činoherního klubu, scény, jež postupně vykristalizovala do podoby divadla založeného na originálním režijním uchopení předlohy a především na výrazných hereckých osobnostech mladší generace (Josef Abrhám, Petr Čepek, Nina Divíšková, Jiří Hrzán, Jiří Kodet, Pavel Landovský, Vladimír Pucholt ad.). Tomu odpovídala i dramaturgie Činoherního klubu a také původní dramatika, která citlivě reagovala na soudobé trendy a zároveň je poněkud modifikovala, protože nechávala výrazný prostor pro herce.

Kmenovým dramatikem Činoherního klubu byl režisér LADISLAV SMOČEK, jehož hry se vracely především k problematice paradoxnosti lidského jednání v napjatých podmínkách a k otázce svobodné životní volby.

Jako víceméně modelová hra byla v dobovém kontextu přijímaná již první, zakládající inscenace Činoherního klubu, Smočkovo drama *Piknik* (rozmn. 1966; in *Piknik; Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; Bludiště*, 1967; prem. 27. 2. 1965). Oddíl amerických vojáků, kteří se uprostřed druhé světové války ocitají v exotickém prostředí tropické tichomořské džungle, tu představuje skupinu lidí vytržených z normálních každodenních vazeb a postavených do extrémní situace, která probouzí džungli v člověku a v mezilidských vztazích. Precizně vystavěné dramatické napětí vyrůstá z povahových odlišností jednotlivých členů průzkumné hlídky a mění se v sérii vzájemných averzí, slovních potyček a nakonec i fyzických střetů. Ve skupině, kterou opustil původní velitel, se vyhrcoje konflikt mezi Burdou, velením dočasně pověřeným nervózním intelektuálem bez přirozené autority, a agresivním Tallem, který postupně přebírá moc a násilím si podmaňuje další vojáky: cynického šprýmaře Smilea i přizpůsobivého slabocha Rozdena. Tento boj o sebeprosazení v extrémních podmínkách však posléze vyznívá jako nesmyslný, neboť osud postav směřuje k tragické tečce: v závěrečné scénické poznámce je jejich život ukončen krátkou přestřelkou s japonskou hlídkou.

Groteskní a tragikomické polohy lidského jednání Smoček vyjádřil v hrách *Bludiště* a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (obě rozmn. 1966; in *Piknik; Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; Bludiště*, 1967; společná prem. 9. 3. 1966). *Bludiště* má ze všech Smočkových her asi nejbližší k absurdnímu dramatu havlovského typu a k jeho aspiraci na jinotajnou výpověď o politické přítomnosti, pojaté jako uzavřený prostor, z kterého není úniku. Groteska s podtitulem „Pokus o interview před vchodem“ je postavena jako alegorické podobenství. Před vchodem do bludiště z vysokého živého plotu rozmlouvá Muž s Vrátným, který s úřednickou obřadností vpouští zájemce dovnitř, avšak v žádném případě nikomu nedovolí vyjít ven, neboť

„když je tohle vchod, jo, tak to není zároveň východ“. Muž během dlouhého rozhovoru marně pátrá po osudu lidí, kteří do bludiště vstoupili, ale i po tom, zda nějaký „východ“ vůbec existuje. Sám ale nakonec hledá spásu v bludišti poté, co jej agresivní vrátný napadne se sekyrou v ruce.

Také v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho je tematizován uzavřený prostor – tentokrát ovšem nikoli jako něco, z čeho chtějí postavy uniknout, ale jako prostor samozřejmého bytí, který si titulní postava hájí. Dějištěm hry je staromódní pokojík, z něhož se po dvaceti letech podnájmu má vystěhovat titulní tragikomická postava, aby se uvolnilo místo pro Svatavu, stárnoucí dceru majitelky bytu, a jejího nastávajícího. Na první pohled mírný a spořádaný dr. Burke – nýmand a nadutý intelektuál, který sám sebe vnímá jako tvůrčího génia – se cítí ztrátou dosavadních jistot natolik ohrožen, že se proměňuje v násilníka ochotného hájit svůj životní prostor před vetřelci i za cenu vraždy. Výchozí situace tak plynule přerůstá v sérii domnělých vražd a v komické ukládání bezvládných těl do bezedné skříně. Komický účín černé frašky násobí stále narůstající hromady buchet – groteskního symbolu domácí pseudopohostinnosti – ale i autorova jazyková hra, která parodicky kombinuje obecnou češtinu většiny postav s chodským dialektem Svatavina nápadníka a s knižními, až archaickými promluvami Burkeho, jež svou literárností oscilují mezi obraznou promluvou a banální frází. Nejen díky tomu bylo Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho přijato jako jeden z nejzajímavějších výtvořů české dramatické literatury a stalo se jednou z nejhranějších her šedesátých let.

Osobitým způsobem poetiku Činoherního klubu rozvinula hra ALENY VOSTRÉ *Na koho to slovo padne* (rozmn. 1967; prem. 4. 12. 1966). Tato situační „komedie v šesti obrazech“ byla inspirována hereckými možnostmi konkrétních aktérů a počítala s jejich spontánní souhrou. Dialog jako by vznikal přímo před zraky diváků ze svobodné „hry“, která se stala ústředním tématem i kompozičním principem dramatické výstavby. Iniciátorem „hry ve hře“ je pánské trio, z jehož sázek a protiúkolů vzniká série komických gagů i absurdních situací. Samoučelná hra, jíž si kompenzují pocity vlastní méněcennosti a bezvýznamnosti, jako by jim nahrazovala autentický život. Protagonistou této hry i „hraní“ se přitom postupně stává muž, jehož úkolem je dát si rande se zpěvačkou, která trio zaujala v zahradní kavárničce. Zpočátku nevinná hra ovšem dostává nový rozměr ve chvíli, kdy je iniciátor žertu – nejdříve nešťastnou náhodou – uvězněn v květinovém stolku a posléze se stává obětí cíleného mučení. Prostřednictvím formy konverzační komedie tak Vostrá rozvinula modelovou hru o nečestném jednání, díky němuž i zprvu bezvýznamný šprým může přerůst do podoby „nehrané“ a ponižující manipulace.

Téma malého člověka v krizové situaci ztvárnila Vostrá i v následující hře *Na ostří nože* (rozmn. 1969; prem. 4. 12. 1968). Zasadila ji do symbolického

prostředí periferního činžáku u železniční trati, jehož jevištní podoba má podle scénické poznámky „zvláštním způsobem připomínat králíkárnou“. Půltucet simultánně sledovaných hracích prostorů odpovídá stejnému počtu odlišných životních způsobů. V centru dramatického dění pak stojí rodina s příznačným jménem Hrdinovi a zejména pan Hrdina, muž, který není schopen srovnat si v hlavě každodenní přival nových informací a podnětů. Poté, co si doslova zarazí nůž do vlastní hlavy, musí řešit řadu problémů: jak tuto „výstřednost“ zatajit před nejbližším okolím i jak ji posléze z těla šetrně odstranit. Pohledy do protagonistova chaotického myšlení jsou přitom ztvárňovány statickými snovými vizemi.

S inscenační praxí divadla souzněla, avšak z linie absurdních grotesek vybočovala hra PAVLA LANDOVSKÉHO *Hodinový hoteliér* (rozmn. 1969; prem. 12. 4. 1969). Realisticky psaná konverzační komedie se odehrává v chátrajícím pokoji kdysi přepychového bytu. Byt dvou staříků, z nichž první ve hře vystupuje jako „pan domácí“ a druhý jako bývalý majitel, se příležitostně stává hodinovým hotelem pro milenecký pár, ženatého muže a půvabnou studentku. Dívka se pokouší skomírající vztah ukončit a využívá k tomu přítomnosti obou starých mužů. Zatímco pro vulgárního „muže z lidu“ Fánu se možnost přihlížet důvěrné rozmluvě milenců stává vítanou příležitostí k uspokojení jeho voyeurství, kdysi intelektuál a dnes noční hlídač Hanzl prožívá pocity trapnosti a spoluúčasti. Představuje složitého hrdinu, který se i v prostředí zdevastovaného bytu a podobně deformovaných mezilidských vztahů pokouší zachovat si smysl pro opravdové hodnoty. Tragický rozměr této postavy podtrhovalo v inscenaci v Činoherním klubu i obsazení: hlídače se zbytky aristokratických návyků hrál Oldřich Nový, jehož si dobové publikum zcela přirozeně spojovalo s rolemi elegantních lvů prvorepublikových salónů a noblesních gentlemanů. Právě postava „zkrachovalé existence“ dodala hře rozměr nostalgického ohlédnutí za dobrými mravy starých časů.

Svébytná modelovost Topolových her

Vlivu absurdního divadla se ve druhé polovině šedesátých let nevyhnul ani JOSEF TOPOL, jehož starší dramatika rozvíjela – ve spolupráci s Karlem Krausem a Otomarem Krejčou – českou podobu čechovovské dramatiky všedního dne. Topol ovšem nepřijímal principy absurdní dramatiky bezvýhradně a používal je jako dílčí součást složitější výstavby svých textů.

Nejblíže k postupům absurdního dramatu, jeho důrazu na hyperbolizované groteskní situace a na hru s jazykem pokleslým na frázi, má Topolova aktovka *Slavík k večeři* (rozmn. 1967; prem. v autorově režii v Divadle za

branou 2. 3. 1967). Toto drama Topol pojal jako podobenství o bezduché komunitě, ovládané iracionalitou a demagogií, ale i zde se zaměřil spíše na nadčasové nahlédnutí do světa náhod a omylů než na kritiku konkrétního společenského klimatu. Slovní hříčka v titulu obrazně pojmenovává proces destrukce člověka, který je předhozen jako „potrava“ nelidskému a nesmyslnému mechanismu, zosobněnému čtveřicí vyšinuté rodiny. Titulní postava hry, pan Slavík, během návštěvy v rodině své vyvolené postupně poznává, že je to on, kdo bude k večeři. Konec morbidní zápletky podtrhuje stereotypnost pravidelně se opakujících rituálů: povedená rodinka pozvaného hosta zavraždí, stejně jako řadu předcházejících nápadníků. Pan Slavík však na smrt odchází s přesvědčením, že cokoliv se stane, bude jen sen, ze kterého je možné se probudit.

Podtitul „hra ve snu“ naznačuje, že dramatik hru interpretoval jako záznam snu (který se mu měl zdávat během pobytu v USA). Odkazuje však také ke specifickému Topolovu pojetí dramatu, které v této době mířilo od evokace reality k abstraktním modelům ztvárněním uzlových témat lidského života, lásky a smrti, které ale před racionálními dramatickými konstrukcemi dává přednost spíše prchavosti prožitku a mnohovýznamovým „snovým“ asociacím. V aktovce *Hodina lásky* (rozmn. 1968; 1969; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 24. 6. 1968, Divadlo za branou 14. 12. 1968) Topol formu „hry ve snu“ posunul do roviny „snu ve hře“. Částečně se zde vrátil k tematice hry *Kočka na kolejích*, k dialogu partnerské dvojice, která těžce řeší budoucnost milostného vztahu. Jména dvojice postav se liší jen mluvnickým rodem: muž a žena, El a Ela, se setkávají ve spoře vybaveném pokoji. El přišel oznámit, že odjíždí „daleko, navždycky“. Do odjezdu zbývá přesně šedesát minut a začíná tedy hodina jejich posledního milostného setkání před definitivním rozchodem. Jejich dialog narušuje stará Teti, nerudná a závistivá žena ukrytá za závěsem, jejíž poznámky a písně působí jako memento smrtelnosti člověka, symbol neúprosného plynutí času a nemožnosti návratu. V poslední minutě vypjatých emocí však El dostává telegram, z něhož se dozvídá, že je cesta odvolána. Okamžik lásky se rozpadá se zjištěním, že odloučení není nutné. K odcizení paradoxně dochází právě tehdy, když nebezpečí rozchodu pomínulo: El v klidu odchází za pracovními povinnostmi a Ela zůstává sama s Teti, která zpívá svou nostalgickou píseň o marnosti lidského snažení: „O hodince lásky sníme / než se rozední – / sen se přetrh a my víme, / když se z něho probouzíme, / že byl poslední.“

Topolovy aktovky Slavík k večeři a *Hodina lásky* se vyznačují snahou postihnout okamžik lidského života v jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti. Jsou to hry protkuté básnickými obrazy, které se vzpírají racionálnímu popisu a v nichž autor abstrahuje od věcné reality, oslabuje příběh a posiluje důraz na specifčnost situace, v níž se postavy ocitají. Topol záměrně opomíjel společenské a politické souvislosti a v souladu s programem

Divadla za branou se věnoval ryze niterným pocitům osamělého jedince, jeho iracionálnímu, vnitřnímu vidění v konfrontaci s okolím.

Drama problémů a podobenství

Dramatika životní absurdity byla nejvyhraněnější podobou dobové snahy nevytvářet mimetické obrazy reality, ale vyjadřovat se k současnosti prostřednictvím dramatických modelů, které hyperbolicky vyjadřují autorovo vnímání života a společnosti. Úsilí o zobrazení bezmocného člověka uprostřed odlidštěného světa ovšem vedlo také ke vzniku druhé dramatické linie, která spíše než ke grotesknímu vyhrocování dramatických situací a k evokaci pocitů nesmyslnosti lidského bytí směřovala k filozofujícím a úvahovým promluvám. Vznikaly tak hry, které svět vnímaly a vyjadřovaly jako paradox, kladoucí autorovi i divákovi otázky vlastní mravní odpovědnosti za stav věcí veřejných. Hrdinové těchto dramát bývají autory postaveni před nutnost řešit problém, přemýšlet o sobě samém, o hranicích své domnělé svobody a svém místě ve společenském mechanismu. Obdobně jako postavy absurdních dramát tomuto mechanismu zpravidla podléhají, na rozdíl od nich však tuto svou situaci reflektují a snaží se ji pojmenovávat, neboť jejich jazyk a myšlení zpravidla ještě nepoklesly na bezobsažnou frázi.

Mnohovýznamové dramatické podobenství o paradoxech vytvořil ZDENĚK MAHLER ve hře, jejíž první, prozaicko-dramatická verze byla publikována časopisecky pod názvem *U zdi* (čas. Divadlo 1962, č. 6) a jež byla pod titulem *Mlýn* (rozmn. 1965) poprvé uvedena ve Slovenském národním divadle v Bratislavě (18. 5. 1965) v režii Otomara Krejči. Drama s podtitulem „Šaškárna o deseti obrazech“ se odehrává za okupace ve vojenském výcvikovém prostoru a v přilehlém koncentračním táboře; tyto historické reálie ovšem slouží jen jako pozadí pro zobrazení modelu současného světa. Protagonisté Mahlerova dramatu spřádají racionální, rafinované konstruované plány, marně se však snaží čelit náhodám a nepředvídatelným zvrátům, které jejich záměry destruuují, až nakonec i oni sami podléhají zvrácenému mechanismu všemocného režimu. Z několika dějových linií složitě konstruované dramatické stavby vystupuje příběh nacistického provokatéra, uvádějícího do chodu „mlýn událostí“, který nakonec semele i jej samého. Provokatér v roli anglického parašutisty pronikne do české odbojové organizace, při chaotické bojové akci však usmrtí správce koncentračního tábora a v závěru hry je zastřelen na rozkaz velitele, který jeho akci zneužil k vlastním cílům. (Podstatnou dějovou rovinu hry tvoří výjevy z natáčení fingoovaného dokumentárního filmu o úspěších nacistického vojska, v němž židovští vězni slouží jako terče při střelbě ostrými náboji.)

Ve snaze vyjádřit kritický postoj k současnosti se česká problémová dramatika často obracela k formě dramatických parabol, apokryfních podobenství využívajících historických paralel a literárních parafrází.

Typickým příkladem takového dramatu je hra OLDŘICHA DAŇKA *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* s podtitulem „Příběh o třetí sedm druhé kohorty královské gardy z roku nula“ (1966; prem. Divadlo E. F. Buriana 14. 1. 1966). Pro výstavbu problémové situace v dürrenmattovském duchu si autor vybral motiv z Evangelia podle Matouše, v němž judský král Herodes rozkáže pobít v Betlémě a jeho okolí všechny chlapce ve věku do dvou let. Hlavními aktéry apokryfu, trpícího až přílišnou doslovností moralizujících komentářů, jsou vojáci, jejichž úkolem je toto vraždění vykonat a kteří řeší obtížné dilema: odmítnout rozkaz a ohrozit sebe sama, nebo ztratit vlastní důstojnost. Tím, že se jednotka rozhodne rozkaz splnit, ovšem její potíže nekončí. Po králově smrti a nástupu nové panovnice mají být její členové potrestáni za to, že rozkaz splnili „s nadšením a neúměrnou krutostí“. Proces, ilustrující paradoxy kolektivní viny a nutnost osobní mravní zodpovědnosti, končí popravou jediného „nevinného“ vojáka, jenž odmítl akci velet, a sebevraždou žalobce: důstojníka, který dosud bez pochybností splnil příkazy moci a nepřipouštěl si vlastní odpovědnost.

Značnou popularitu si v šedesátých letech získalo drama brněnských autorů MILOŠE REJNUŠE a VÁCLAVA RENČE *Královské vraždění* (rozmn. 1966; přeprac. verze rozmn. 1967; prem. s tit. *Jed z Elsinoru* Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 29. 10. 1966).

Drama vzniklo jevištním přepracováním Rejnušovy rozhlasové hry *Urhamlet* (rozmn. 1966; in *Cesta všelikého těla*, 1969), kterou Václav Renč převzal z Rejnušovy literární pozůstalosti. Divadelní verze se od textu Rejnušova Urhamleta odlišuje zvláště rozčleněním děje do pěti jednání, důslednějším uplatněním blankversu a sloučením postavy Polonia s původně samostatnou postavou Soudce; fabule i myšlenkové poselství předlohy zůstaly zachovány.

Královské vraždění je vystavěno jako rekonstrukce událostí, jež předcházely ději Shakespearovy tragédie Hamlet: začíná pátráním po příčinách královny náhlé smrti a končí Hamletovým setkáním s duchem zesnulého otce. Hlavní postavou Renč učinil kancléře Polonia, jehož úkolem je ještě před korunovaci nového krále zločin prošetřit. Polonius zjistí pravdu, je však postaven před rozhodování, zda má svá zjištění zveřejnit. Učiní-li tak, ohrozí soudržnost vlasti, ohrožované vpádem norského vojska. Označí-li však za vrahy Nory, jak si to přeje Klaudius, dánský národ se sice semkne proti nepříteli, avšak bude nadále klamán a žít pod vládou zločince. Pro kritické založení společenské a literární atmosféry šedesátých let je příznačné, že i v Královském vraždění nad individuální vůlí k odhalení pravdy nakonec vítězí lež, omlouvající se vyššími politickými zájmy, a

konflikt cti a odpovědnosti se podepíše i na protagonistově charakteru, který je zatížen vědomím viny a vlastního selhání.

O veršovaný dramatický apokryf se pokusil rovněž MILAN UHDE ve hře *Děvka z města Théby* (rozmn. 1967; prem. Národní – Tylovo divadlo 5. 4. 1967). Parafrazi Sofoklovy antické tragédie Antigona pojal jako dramatickou úvahu nad mocí a jejími přísluhovači. Zestárlý thébský vladař Kreón, zaštiťující se tezí, že je nutno vždy znovu usilovat o nemožné, aby bylo dosaženo možného, se pokouší udržet svou moc nad městem poté, co odstranil právoplatného dědice trůnu a obklopil se suitou bezcharakterních příznivců. Proti němu stojí kritická a svobodomyšlná neteř Antigona. Ta však není schopna převzít odpovědnost ani ve chvíli, kdy jí Kreón překvapivě nabídne, aby jej zabila a zmocnila se trůnu. Raději volí úděl „děvky“: pasivní a průměrné poddané, která podléhá strachu a nízkým lidským pudům.

Tendence využít divadelní hru jako příležitost pro filozofickou disputaci vyvrcholila v dramatu VÍTĚZSLAVA GARDAVSKÉHO *Já, Jákob* (rozmn. 1969; prem. Státní divadlo v Brně 7. 4. 1968). Hra na biblické motivy zpracovala starozákonní mýtus o Jákobovi jako podobenství o věčném zápasu člověka s vlastními možnostmi a omezeními. Její děj se odehrává v zemi Kanaán v rozmezí třiceti let a zachycuje tak biblické události od Jákobova odchodu z rodného domu přes službu u strýce Lábara až po jeho návrat do země zaslíbené. Životní příběh mytického hrdiny je komponován jako řetěz epizod, v nichž Jákob postupně prochází komplikovaným zápolením s bratrem, otcem, strýcem, se ženami, s bohem i sám se sebou, aby v závěru mohl hrdě vyslovit své jméno a obhájit tak identitu své osobnosti. Přitom si uvědomuje rozpor mezi vlastními možnostmi, jak ovlivnit budoucnost, a předurčeností božích a přírodních zákonů, v souladu s nimiž se snaží žít. Mytickou všudypřítomnost přírodních živlů demonstrují alegorické postavy Lva, Orla a Gazely, animálních bytostí s lidskou dimenzí, které vystupují jako hybatelé rituálů a příležitostně děj komentují. Postavy mají do hry vnášet taktéž znepokojivou časovou dimenzi, neboť podle autorských poznámek symbolizují moudrost minulosti (Lev), prozíravost do budoucna (Orl) a nesnesitelné trvání přítomnosti (Gazela), přičemž se proměňují do podoby Kazatele, Proroka a Žalmisty. Tato podvojná funkce postav je však patrná pouze ve vedlejším textu dramatu, jenž se u Gardavského stává spíše esejisticky pojatou úvahou na filozofická témata než návodem či oporou pro jevištní akci.

DRAMATIZACE

Počet dramatizací, ať už vydaných nebo scénicky provedených, dosáhl v šedesátých letech mnoha desítek, domácí tvorbu přitom ještě doplňovala řada překladů dramatizací cizích autorů (Teodora Londona, Erwina Piscatora, Endre Illése, Edwarda Albeeho, Alberta Camuse, Arnolda Ridleyho aj.), z nichž zejména Tři mušketýři Roberta Planchona vnesli svým netradičním pojetím na domácí půdu silný inspirativní impulz. V oblasti dramatu a divadla tak pokračoval (a značně zesílil) trend nastoupený již v předcházejících letech, kdy dramatizace začaly do jisté míry suplovat původní hry a projevíly se jako nejschůdnější cesta k rozšíření a obohacení divadelního repertoáru. Zdánlivá snadnost přepisu prozaického textu do podoby dramatu způsobila, že úlohy dramatizátorů se nechápali pouze autoři, schopní přetvořit předlohu do nového, umělecky sourodého tvaru (což bylo často spojeno s jejím radikálním přepracováním a reinterpetací), ale i mnozí divadelní praktici, dramaturgové či režiséři, usilující svépomocí inovovat repertoár domovské scény. Kromě několika skutečně invenčních textů, aspirujících na vlastní uměleckou hodnotu, neodvozenou pouze z kvalit originálu, a četných dramatizací průměrné kvality, které za divácký úspěch vděčily výběru přitažlivé předlohy, tak vznikla také řada veskrze účelových, trpných prepisů. Ty víceméně pouze technicky přizpůsobovaly román či povídku dramatické formě a v mozaikovitých obrazech ilustrovaly populární prozaické dílo. Na rozdíl od předchozích let, kdy se dramatizátoři soustřeďovali především na klasický přepis společensky angažovaných textů, došlo však nyní k značnému námětovému a tematickému rozrůznění, přičemž se autoři, mnohdy s úspěchem, pokoušeli experimentovat i tvarově a uplatnit v dramatech filmové postupy či antiiluzivní, epizující prvky.

V menší míře se však angažované texty objevovaly ještě na přelomu padesátých a šedesátých let. To dokládá například dvojí dramatizace románu Mračno francouzské komunistické prozaičky a novinářky Martine Monodové, varujícího před následky pokusných atomových výbuchů prováděných Američany na atolu Bikini (s tit. *Patricie odchází*, dram. JITKA FUNKOVÁ, rozmn. 1959; s tit. *Sníh v tropech netaje*, dram. ZORKA DOSTÁLOVÁ-DANOVÁ, rozmn. 1960; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 4. 11. 1960), přepis románu Antonína Zápotockého o postupném uvědomování dělnické třídy (*Rozbřesk*, dram. ZDENĚK DUFEK, rozmn. 1960; prem. Západočeské divadlo Klatovy 25. 2. 1960), scénická montáž na motivy Reportáže, psané na oprátce využívající filmové postupy a kombinaci světla s reprodukováným hlasem (s tit. *Julius Fučík*, dram. OTTO ZELENKA, rozmn. 1961; prem. Divadlo Julia Fučíka, Brno 1961) nebo dramatická balada napsaná podle románu Vítězný pád Petra Jilemnického (s tit. *Milenci z Kysuc*, dram. VLADIMÍR SEMRÁD, rozmn. 1961; prem. Beskydské divadlo, Nový Jičín 1961). Dvakrát byla zdramatizována epopěj o socializaci ruské vesnice

Rozrušená země Michaila Šolochova; nejprve v příliš rozsáhlé statické úpravě JAROSLAVA DIETLA (rozmn. 1961; prem. Horácké divadlo, Jihlava 11. 11. 1961) a poté MILOSLAVEM STEHLÍKEM v dramatu s rychlým spádem a důrazem na lidskou stránku nového života v kolchozu (prem. Národní divadlo 6. 11. 1962). Ze sovětské produkce byl dále zdramatizován román Anatolije Kuzněcova *Legenda o řece* z prostředí stavby sibiřské elektrárny (dram. JAROSLAV KUBÁT, rozmn. 1961), román Jevgenije Junga *Křižník Aurora* (dram. JAROSLAV BERÁNEK, rozmn. 1962) či fantastická próza Leonida Leonova rozvíjející téma odpovědnosti jednotlivce za neutěšený stav světa ohroženého atomovou hrozbou *Útěk pana Mac Kinleye* (dram. ZDENĚK BLÁHA, rozmn. 1963; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 9. 6. 1963).

Za situace, kdy dramaturgie byly i nadále většinou vnímány jako určitá úlitba či výpomoc z nouze, se skutečnou událostí staly tři dramaturgie PAVLA KOHOUTA, které v době svého vzniku doslova prolétly desítkami divadel celé republiky. V první z nich, v *Cestě kolem světa za 80 dní* s podtitulem „Živé obrazy podle románu Julese Verna“ (1962; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 1. 1962), Kohout provedl diváka světem po stopách cesty Philease Foggova ve čtyřiceti pěti rychle se střídajících scénách (prostřednictvím 12 herců v 75 rolích), přičemž funkčně využil celý repertoár zcizujících prostředků (přímé odkazy na knihu, zvýrazněné „citace textu“, komentování děje, postava Julese Verna, která se prolíná s postavou Foggovou ad.). Leitmotiv hry, opojení Vernových hrdinů z úspěchů vědy a techniky a jejich touha po poznání, činnost a nadšení, s nimiž se pouštějí do objevování světa a zápasu s časem, posloužil autorovi jako základ aktualizačního poselství současníkům: jestliže Fogg potřeboval k cestě kolem světa 80 dní, nyní stačí pouhých 108 minut.

Druhou Kohoutovou dramaturgií byla „musical-mystery“ *Válka s mloky*, napsaná podle románu Karla Čapka (1963; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 19. 1. 1963, hudba J. F. Fischer). Poslání románu – varování lidstva před možným sebezničením a apel na lidský rozum – Kohout motivicky i myšlenkově aktualizoval, dějově protáhl až do současnosti a převedl (za pomoci náročného technického divadelního aparátu umožňujícího rychlé střihy) do podoby přímého přenosu z kázy světa, komentovaného chórem reportérů. V jeho pojetí jsou mloci vtaženi do střetu mezi komunistickým Východem i kapitalistickým Západem, aby se posléze přemnožili a za bezmocného přihlížení představitelů světových velmocí lidský svět zničili.

Pro třetí dramaturgií si Pavel Kohout vybral Haškova Švejka. Svůj přepis, zahrnující obecně známé scény od Švejka rozhovoru s paní Millerovou po jeho odjezd do Budějovic, nazval *Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka* (1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 22. 12. 1963, hudba J. F.

Fischer). Text hry kombinuje předvádění typických scén předlohy s autorským komentářem v podobě songů, které se dotýkají některých negativních společenských jevů (justiční omyly, různé podoby novinářské pravdy, ohlupování občanů státními úředníky apod.) a jimiž jsou předchozí „citáty z Haška“ dosloveny a jejich přesah vztažen k současnosti. Silnou složkou představení se stala hudba a filmová projekce společně s pouťovou prezentací jednotlivých částí hry.

Stejní autoři – Verne, Čapek a Hašek – a dokonce i stejná díla přitahovala také jiné dramaturgy. O tradičnější přepis Vernovy prózy *Cesta kolem světa za 80 dní* se pokusil JOSEF NESVADBA (rozmn. 1962; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 3. 12. 1961); JIŘÍ KLAUDIUS zase zdramatizoval Vernův román *Zmatek nad zmatek* (rozmn. 1968, hudba Vlastimil Hála) jako varování současníkům před možností zániku světa, zapříčiněného honbou za bohatstvím a lavírováním představitelů jednotlivých států doufajících, že jim se hrozící katastrofa vyhne.

Čapkovu *Válku s mloky* zdramatizovali rovněž IVA HERCÍKOVÁ a JAN FIŠER (rozmn. 1962; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 6. 6. 1962, hudba Pavel Blatný), kteří ve své úpravě při zachování zhruba stejné dějové osnovy akcentovali postavu G. H. Bondyho a hru posunuli více k satíře na zničující obchodní praktiky kapitalistické společnosti (čemuž napomáhaly i texty písní J. R. Picka). Jejich komentující, aktualizační snaha byla však místy příliš násilná (např. vyskakování mrtvých postav z televizoru). Z dalších Čapkových próz byla dále zdramatizována *Továrna na absolutno* (rozmn. 1967); autor dramaturgie JAN PIŠTA zde sice do prologu transformoval závěr knihy, jinak však s drobnými výpusťkami věrně kopíroval výchozí text.

Čapkův příběh chorobně ctižádnostivého, do vlastní lži uzavřeného, neschopného umělce zaujal FRANTIŠKA PAVLÍČKA, který svoji dramaturgií *Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost* (rozmn. 1969; přeprac. a rozmn. s tit. *Zrcadlení*, 1993; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 2. 1969) zkomponoval do čtyřvětého symfonického svědectví jednotlivých aktérů o Foltýnovi a jeho posedlosti stát se umělcem. K původnímu textu byly Pavlíčkem dopsány některé dialogy a úvodní scéna z pitevny. Introspekce svědků, které jsou v Čapkově próze odděleny, dramaturg spojil – postavy z jednotlivých plánů příběhu tak spolu komunikují, jednotlivá svědectví se více prolínají.

Výraznou osobností mezi dramaturgy byl JAN GROSSMAN, který ve svém dvoudílném přepisu Haškova románu zvolil diametrálně odlišný přístup (*Dobrý voják Švejk*, prem. Státní divadlo v Brně 30. 10. a 31. 10. 1962). Na rozdíl od Kohouta Grossman vynechal oblíbené epizody ze zázemí a Švejkovy osudy sledoval až od jeho odjezdu na frontu. Soustředil se především na vylíčení válečných příhod a na vyslovení pocitu absurdní, odcizené existence člověka pohlceného anonymním mechanismem války. Pro

svůj projekt zvolil simultánní kompozici, v níž byly jednotlivé dějové proudy či epizody (dvě, tři i více najednou) pojaty jako samostatné, souběžně probíhající sekvence, které se vzájemně doplňovaly či kontrastovaly.

Četné dramaturgické Švejků mohly navázat na bohatou tradici předválečnou, kdy tento román zdramatizovali například Max Brod, Erwin Piscator či E. F. Burian v D 35, většinou však ulpěly na mechanickém předvedení sledu oblíbených výstupů (dram. JOSEFA ŠMÍDY, rozm. 1961; scénická provedení dramaturgických JIŘÍHO BUDÍNSKÉHO a PAVLA PÁSKA, prem. Městské divadlo Kladno 23. 2. 1957; dramaturgické JIŘÍHO HAVLÁSKA, prem. Městské oblastní divadlo Český Těšín 31. 12. 1960; LUBOŠE FIŠERA a MIROSLAVA MRÁZE, prem. Hudební divadlo Karlín 1. 4. 1962; PRAVOŠE NEBESKÉHO a JARMILY DROBNÉ, prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 30. 3. 1963; ZDEŇKA BITTLA, prem. Severomoravské divadlo Šumperk 18. 1. 1964; STANISLAVA TRÍSKY a KARLA SEMERÁDA, prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 18. 10. 1968, aj.).

Pro svou další dramaturgickou si Grossman (stejně jako již před ním André Gide a Jean-Louis Barrault nebo Orson Welles) vybral Kafkův *Proces* (rozm. 1966), dílo konvenující s dramaturgickým zaměřením Divadla Na zábradlí, v němž bylo 26. 5. 1966 pod stejnojmenným titulem uvedeno. *Proces* se v Grossmanově pojetí stal absurdním dramatem, v němž je K. nejen obětí absurdity, ale i jejím spoluvůrcem. Příběh ústřední postavy – v zásadě dodržující dějový půdorys románu – byl divákovi předváděn způsobem, který stíral hranice mezi realitou a vizemi, jež podněcuje hrdinova rozrušená fantazie, zároveň však bez jakéhokoli dodatečného objasnění či vysvětlování. Intenzivního pocitu přízračnosti a neurčitosti Kafkova světa pohybuje se na hranici skutečnosti bylo při inscenaci samé dosaženo i stylizovanou hrou herců, kombinací živých a reprodukováných hlasů.

Podobně umělecky ambiciózní byla i dramaturgická Dostojevského románu *Zločin a trest* ALENY a JAROSLAVA VOSTRÝCH (rozm. 1967; prem. Činoherní klub 20. 4. 1966), kteří rozsáhlý text zkomprimovali do emotivně působivého pásma dvanácti obrazů, v nichž v prudkém, nervním rytmu, střídajícím reálné výjevy se snovými obrazy, oživil Raskolnikovův svět vzníceného přepětí a mučivých představ, přičemž vrcholem hry učinili apokalyptickou, syrovou scénu posmrtné hostiny za Svidrigajlova evokující krutost a děs prožívané skutečnosti.

Ruská – především klasická – literatura nadále zaujímal mezi dramaturgickými texty významné místo. Nechali se jí inspirovat například ZUZANA KOČOVÁ při divadelní adaptaci psychologické prózy Alexandra Gercena analyzující příčiny manželské nevěry (*Kdo je vinen?*, rozm. 1960; prem. 1959) nebo MARIE a ALFRÉD RADOKOVI v antiiluzivní veselohře *Švédská zápalka*, napsané na motivy stejnojmenné Čechovovy povídky (rozm. 1961; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 20. 12. 1961), v níž carský policejní aparát určený k vyšetřování a odhalování

nezákonností v průběhu hry odhalí svoji vlastní nedostatečnost a prohnílost, ukrytou pod zdánlivě bezúhonným povrchem.

Do podoby tří anekdotických minipříběhů zdramatizoval povídky A. P. Čechova *Švédská zápalka*, *Siréna* a *Navštívenka* i LADISLAV NEJEDLÝ (in *Tři aktovky*, rozmn. 1961). LUDVÍK AŠKENAZY se inspiroval novelou Jurije Tyňanova Poručík Kiže ke hře *C. k. státní ženich* (1962, prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 23. 12. 1961) a námětem Alexandra Tolstého k bizarnímu portrétu carské rodiny a požívačného Rasputina (*Rasputin*, rozmn. 1967; prem. Národní – Tylovo divadlo 1. 12. 1967). Povídkami Isaaka Babela ze souboru *Rudá jízda*, jejichž látkou jsou autorovy zážitky z polského tažení první jízdní armády maršála Buďonného v roce 1920, se nechal ve svém příběhu malíře, který uprostřed válečné vřavy hledá lidskou tvář pro svého Krista, inspirovat FRANTIŠEK PAVLÍČEK v dramatu *Nanebevstoupení Sašky Krista* (rozmn. 1967; 1968; prem. Divadlo na Vinohradech 4. 11. 1967). Z pera JAROSLAVA GILLARA pochází fiktivní rozhovor Viléma II. se zajatým ruským emigrantem *Noční rozhovor* (podle Leonida Andrejeva) a dramatický dialog *Případ ve stanici Krečetovka* (podle Alexandra Solženicyna), vedený mezi velitelem nádraží a vojákem, který dohání svůj transport a je pro neprokázané podezření obviněn ze špionáže (obojí pod společným tit. *Noční rozhovor*, rozmn. 1968; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov – Divadélko v klubu 20. 4. 1969). Gillar je rovněž autorem přepisu *Bláznových zápisků* F. M. Dostojevského (rozmn. 1967; 1969) a „scénického grenóblu“ *Šetrnost*, sestaveného z pěti absurdních próz polského spisovatele Sławomira Mrożka a proložených monologem spořivého ředitele zoologické zahrady (rozmn. 1966).

K tématu války se průběžně vracely i další dramatizace, čerpající z různých národních literatur. KAREL URBÁNEK klasicky přepsal lyrickou milostnou novelu Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (rozmn. 1959; prem. Disk 7. 5. 1959), JIŘÍ ŽÁK pak volně podle románu Bruno Apitze *Nahý mezi vlky* zdramatizoval sedm obrazů o osvobození koncentračního tábora Buchenwald (rozmn. 1959; prem. Krajské oblastní divadlo České Budějovice 11. 4. 1958). Próza Karludwiga Opitze *Můj generál* byla dramatizována hned dvakrát: poprvé ZDEŇKEM DUFKEM do podoby konverzační hry zachycující válku všedně prožívanou a viděnou očima německých vojáků (rozmn. 1958; prem. 1958), podruhé v podobném vyznění JAROSLAVEM DIETLEM, který navíc přidal perziflovanou scénu bitvy se zeleninou, která přerůstá do vřavy bitvy skutečné (rozmn. 1962; prem. Divadlo E. F. Buriana 1. 12. 1961). Civilnější tón vnesla do zpracování válečného tématu i dramatizace novely Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky* (rozmn. 1966; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 22. 2. 1966), kterou její autor SAŠA LICHÝ rozložil do kaleidoskopu scén, pospojovaných postavou Miloše Hrmý,

který zde přebírá úlohu vypravěče, konferenciéra a občasného komentátora děje.

Vznik velké skupiny dramatizací byl podnícen prostým požadavkem – přilákat obecnost do divadla a umožnit mu, aby se v něm nezávazně bavilo. Tento trend dal vzniknout řadě hudebních forem: operetám, jazzovým operetám či muzikálům. V repertoáru divadel pak našly uplatnění i čistě okrajové zábavné tituly. Komediálnímu posunu však byla vystavena rovněž klasická díla české literatury – JAN PAKOSTA přepsal Nerudovu povídku *Týden v tichém domě* do podoby operety (s tit. *Tichý dům*, rozmn. 1961, hudba Jaroslav Křička), JAROSLAV DIETL upravil pro divadlo Rokoko, tehdy již scénu založenou na účinkování pěveckých hvězd, Jiráskovu *Filozofskou historii* jako muzikál ztvárňující příběh studentské revolty proti nesmyslnému zákazu (rozmn. 1968; prem. 7. 3. 1968, hudba Zdeněk Petr, texty písní Ivo Fišer); jazyk původního textu, za současného připsání mnohých dialogů a zcizujícího prologu, přitom posunul do roviny hovorové až obecné češtiny. „Humoreska pro činohru a malou dechovku s použitím námětu Ignáta Hermanna“ *Náš otec Kondelík* IVANA TALLERA (rozmn. 1969; prem. s tit. *Náš táta je Kondelík*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 21. 2. 1969) usilovala o satirizující paralelu kondelíkovského měšťáctví s jeho současnými projevy; oproti předloze Taller obraz měšťáctví zesílil až k nepravděpodobnosti a idylu zdeformoval – i v řeči postav – do obhroublosti a dryáčnictví.

Jako hra se zpěvy, satirizující některé aspekty profesionálního sportu, byla zdramatizována ILJOU RACKEM a RADÚZEM CHMELÍKEM Bassova humoristická povídka *Klapzubova jedenáctka* (rozmn. 1965; prem. Divadlo E. F. Buriana 8. 4. 1966) a jako „hudební demontáž o jedenácti obrazech“ s názvem *Bitva v gymplu* upravil ZDENĚK POŠÍVAL populární knížku Jaroslava Žáka *Študáci a kantoři* (rozmn. 1966; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 7. 11. 1965, hudba Petr Mandel; v nové úpravě s tit. *Študáci a kantoři*, rozmn. 1967, texty písní Ivo Fischer, hudba Jiří Malásek a Jiří Bažant). Se samotným Žákovým textem pracoval Pošíval pouze v expozici, kdy jednotlivé pasáže nechal citovat chórem studentů a chórem profesorským, dále už v dynamickém pásmu scének volně spojených příběhem o vyloučení nadaného studenta využíval pouze Žákovu „živočichopisné“ názvosloví a podněty z filmů *Škola – základ života* (též stejnojmenné drama Jaroslava Žáka) a *Cesta do hlubin študákovy duše* k vyvolání obrazu současné školy.

V divácky úspěšné dramatizaci *D'Artagnan bude kapitánem. Tři mušketýři po dvaceti letech* (rozmn. 1963; prem. Divadlo pro mládež Ostrava 31. 1. 1964) navázal SAŠA LICHÝ přímo na Planchonovu interpretaci známého Dumasova díla, znevažující populární mýty a velké osobnosti dějin a zasahující ironicky satirizujícím způsobem do děje. Podobné postupy uplatnil i v romantické komedii napsané podle francouzské filmové předlohy *Píseň o Fanfánu Tulipánovi* (rozmn. 1967; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 17. 3. 1967, hudba Jan Tomšíček). Demytizujícím způsobem využil také J. R. Pick motivy dobrodružných příběhů Karla Maye k vytvoření romantické parodie z *Divokého západu* (s tit. *Vinnetou*, rozmn. 1967, hudba Sláva Kunst).

Dramatizátoři ovšem sahali i po náročnějších společenských prózách jako *Náš člověk v Havaně* Grahama Greena (dram. PAVEL PÁSEK, rozm. 1961; prem. Městské divadlo Kladno, květen 1961), *Drahoušek aneb Příruční rádce pro mladé kariéristy* Guye de Maupassanta (dram. KAREL MICHAEL WALLÓ, rozm. 1963, i prem.), *Obraz Doriana Graye* Oscara Wilda (dram. JIŘÍ ZDENĚK NOVÁK, rozm. 1965), *Martin Eden* Jacka Londona (s tit. *Cesta řeky k moři*, dram. JIŘÍ PROCHÁZKA a LÍDA VILÍMOVÁ, rozm. 1967), *Dobrý člověk ještě žije* Romaina Rollanda (dram. FRANTIŠEK KOŽÍK, rozm. 1969). Jejich pozornosti však unikaly prózy s vesnickou tematikou. Jedinou výjimku tvořila dramaturgie románu Vojtěcha Martínka *Kamenný řád* (dram. JAN HAVLÁSEK, rozm. 1960; prem. Městské oblastní divadlo Český Těšín leden 1960). Pouze výjimečně autory přitáhl žánr psychologické prózy (Flaubertova *Paní Bovaryová*, dram. MILOSLAV STEHLÍK, rozm. 1959; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 5. 3. 1960, či vlastní dramaturgie románu VALJI STÝBLOVÉ s etickou problematikou načerno prováděných potratů *Mne soudila noc*, rozm. 1959; prem. Divadelní studio ve Znojmě 1960).

Specifickou součástí dramaturgické praxe utvářely adaptace určené pro děti a mládež, k nimž se divadelníci snažili přiblížit na jedné straně dramaturgií dobrodružných románů (Karel May, Mark Twain, J. F. Cooper aj.) a na druhé straně osvětově koncipovanými adaptacemi děl českých klasiků (Božena Němcová, Alois Jirásek).

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA

*Oblast prózy na rozhraní beletrie, publicistiky a věcné literatury se v šedesátých letech postupně rozrůstala a diferencovala. Charakteristický pro ni byl pozvolný přesun ideologických hledisek (projevujících se ve způsobu výběru a interpretace látek) na okraj dobové produkce. Rychleji se rozšiřoval tematický záběr faktografických žánrů; k dominantám ve sledovaném období patřila literární a umělecká avantgarda, sociální a kulturní poměry v západním světě a čtenářsky atraktivní „bílá místa“ moderních českých dějin, včetně dosud zamlčovaných kapitol, jako byl západní odboj za druhé světové války. V každé z hlavních žánrových linií faktografické literatury přitom docházelo k podstatné inovaci poetiky. V případě memoárů se produktivním modelem stala fragmentární směsice vzpomínek, medailonů, črt, esejistických či fejetonistických zastavení, předznamenaná už Nezvalovým pásmem *Z mého života*. V cestopisné linii došlo k subjektivizaci vypravěčského podání: ústřední kvalitou se tu stala spisovatelova osobní reflexe popisované země (ty nejzdařilejší cestopisy napsali v této době přední básníci a umělci jako Jan Werich či Miroslav Holub). Ve sféře historicko-reportážní a vědecko-popularizační prózy se pak definitivně etabloval žánr tzv. literatury faktu, jehož prototypem se staly práce Miroslava Ivanova, spojující senzačně nasvícené historické téma, prvky detektivního syžetu a beletrizační postupy s technikou montáže dokumentárních, epických a výkladových pasáží.*

MEMOÁRY

Hledání nových přístupů

Od konce padesátých let pozvolna narůstalo množství vydávané memoárové literatury a rozšiřovalo se spektrum jejích žánrových podob i typů osobností, které jejím prostřednictvím vydávaly svědectví o sobě a lidech kolem sebe. Memoáry se staly jednou z oblastí, jež přispívaly k navazování narušené kulturní kontinuity, zejména k docenění meziválečné levicové avantgardy, a jež do obecného povědomí pozvolna vracely některá

jména osob načas umlčených, „vyretušovaných“ nebo pozapomenutých. Tento pohyb vrcholil ke konci šedesátých let, kdy se objevily i vzpomínkové publikace o některých do té doby kontroverzních postavách.

Takto byli znovu připomenuti například Jaroslav Foglar v jubilejní, apologeticky pojaté knížce STANISLAVA SOHRA *Zase zní píseň úplňku* (1968) nebo Milena Jesenská v práci JANY ČERNÉ *Adresát Milena Jesenská* (1969). Kniha, která byla distribuovaná jen v úzkém okruhu čtenářů časopisu *Divoké víno*, byla výrazem obdivu dcery k matce a její duchovní integritě, stala se ale i cenným pramenem k poznání vztahu Jesenské a Franze Kafky.

Rozvoji memoárové literatury napomohlo jak založení specializovaných edic, které vedle nových domácích děl přinášely i překlady a nová vydání starších prací (od roku 1963 vycházela v nakladatelství Československý spisovatel nová edice *Vzpomínky*), tak i aktivita kulturních časopisů, jako byly týdeníky *Kultura* a *Kulturní tvorba* (z domácích prací otiskovaly oba zmíněné listy zejména úryvky z pamětí bývalých příslušníků avantgardy).

I když v tehdejší memoárové produkci ještě doznívaly ideologizující tendence padesátých let a individuální život i kulturní tvorba byly někdy vnímány jen jako součást politického boje za přetvoření společnosti, rozhodující část memoárových děl již přicházela s nezjednodušující koncepcí člověka jako bytosti rozmanitých osobních citů a zájmů a s pochopením pro specifickou uměleckou tvorbu.

Doznívání propagandistického a politicko-agitačního modelu memoárů představovaly práce JIŘÍHO TAUFRA *Strana, lidé, pokolení* (1962), ILJI BARTA *Dny života* (1966) nebo JOSEFA RYBÁKA *Kouzelný proutek* (1968; přeprac. 1974). První z těchto návratů do revolučního mládí dvacátých a třicátých let se blížil souboru literárněhistorických esejů; druhé dva měly spíše tvar autobiografické kroniky naplněné třístí osobních zážitků, vzpomínek na setkání s významnými kulturními a politickými osobnostmi i zobecňujícími kulturně-politickými úvahami. Společným rysem těchto prací však bylo, že měly autorům i čtenářům potvrdit správnost směřování ke komunistickému politickému přesvědčení.

Problematiky literatury se často dotýkaly i knihy, které patřily k pracím sledujícím v prvním plánu poslání vysloveně politické. Výrazně se to týká publikace ČSR a KSČ VÁCLAVA KOPECKÉHO (1960), která propojovala žánr pamětí s ideologickou příručkou o vztazích mezi kulturou a politikou od druhé poloviny 19. století až do II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956. Příspěvkem k legendě o bezproblémovém vztahu mezi kulturou, literaturou a politickými cíli KSČ byly i *Vzpomínky na Julia Fučíka* GUSTY FUČÍKOVÉ (1961). Chronologicky pojaté dílo zahrnuje období od března 1939 do osvobození, přinášelo vzpomínky na činnost Julia Fučíka v ilegality a na jeho i autorčino věznění. Uzavřeno bylo kapitolou o nalezení rukopisu

Fučíkovy Reportáže, psané na oprátce. Kronikářská výstavba většiny ze zmíněných děl byla symptomatická: důraz na vysoce ideové pojetí se pojil s konzervativní koncepcí tvarovou.

V rozhodující části memoárové produkce ovšem docházelo k podstatným posunům podoby žánru. Rozchod s kronikářskou metodou předznamenal VÍTĚZSLAV NEZVAL knihou *Z mého života* (1959). Dílo evokující hlavně pisatelovo mládí ve dvacátých a třicátých letech se programově vzdalovalo tradiční podobě memoárů. Jeho fragmentární ráz nejlépe postihl Jiří Taufer, když je charakterizoval jako směsici „vzpomínek na živé i zemřelé přátele, úvah – nezřídka polemicky vyhocených – o problémech, s nimiž se střetávalo básníkovo pokolení, medailonů lidí, které znal a miloval, dějinných událostí, s nimiž se musel vyrovnávat, nejsoudobějších aktualit, které právě prožíval, i „siluety intimních zážitků, citů a pocitů“. Nezvalovy paměti zapůsobily na další vývoj české literatury i obhajobou generačních východisek meziválečné levicové avantgardy. Snaha o prohloubení pohledu na avantgardu, o její politickou a uměleckou rehabilitaci, byla nesena polemickou reakcí na předchozí období, kdy byla považována za projev dekadence a formalismu.

Paměti jako kulturněhistorický dokument

Většina pamětí šedesátých let se soustřeďovala na osobnosti z oboru literatury, nechyběla však ani díla přispívající k lepšímu porozumění výtvarnému umění, hudbě, architektuře nebo herectví.

O rané tvorbě Maxe Švabinského psala zasvěceně jeho žena ELA ŠVABINSKÁ ve *Vzpomínkách z mládí* (1960). Na idylický rodinný život, jehož středem byla osobnost Bedřicha Smetany, vzpomínala jeho vnučka BĚLA ČAPKOVÁ v knížce *Z jabkenické myslivny* (1963). Čilý avantgardní ruch a úzké styky meziválečných architektů s malíři, básníky i hudebníky přiblížil KAREL HONZÍK v publikaci *Ze života avantgardy* (1963).

Hned tři vzpomínkové práce vydal herec ZDENĚK ŠTĚPÁNEK: průřez svým životem od dětství až k vrcholným rolím podal ve svazku nazvaném *Herec* (1961), mládeži určil knihu *Vzpomínky* (1966) a své divadelní začátky a zážitky z ruského zajetí za první světové války evokoval se značnou vypravěčskou spontaneitou v publikaci *Za divadlem kolem světa* (1970). Čtenářsky oblíbené herecké paměti se – na rozdíl od jiných vzpomínkových knih – nejednou dočkaly i reedice, jak o tom vedle Štěpánkova Herce svědčí i paměti LEOPOLDY DOSTALOVÉ *Herečka vzpomíná* (1960).

Zdaleka ne všechny vzpomínky na literáty a umělce měly působit jako umělecká díla: ať už si však kladla umělecké cíle, nebo chtěla působit především jako autentický dokument o době a osobnostech, většina z nich

měla svůj význam literárněhistorický nebo kulturněhistorický. Paměti LUDMILY VANČUROVÉ *Dvacet šest krásných let* (1967) umožňují nahlédnout do každodennosti rodinného života Vladislava Vančury a do citové atmosféry, v níž se rodily jeho literární práce. Jiným – a značně odlišným – případem díla, které se stalo zdrojem bohatých literárněhistorických informací, byla kniha JAROSLAVA PILZE *Národní 9* (1969), která se zevrubností a přesností až statistickou a s využitím řady archivních dokumentů přiblížila ekonomické a provozní zákulisí nakladatelské firmy František Borový. Četnými archivními materiály a do té doby neznámými dopisy a juveniliemi portrétované osobnosti doplnil své paměti *Přítel Vítězslav Nezval* JIŘÍ SVOBODA (1966). Obdobně postupoval také JOŽA MIKULA v knize *Kdybych se nevrátil* (1965), ve které čtenářům přiblížil osobu svého bratra, nacisty umučeného básníka a spisovatele Ivana Javora (vl. jm. Alois Mikula).

Mimořádný literárněhistorický význam, zvláště pro období počátku 20. století a pro poznání osobních i uměleckých vztahů uvnitř okruhu F. X. Šaldy a Růženy Svobodové, měly memoáry lékaře a spisovatele FRANTIŠKA SKÁCELÍKA *Krásná setkání* (1970). Skácelík, jehož knihu připravil k vydání Bedřich Slavík, zemřel již v roce 1944, šlo tedy o edici, která spatřila světlo světa se značným zpožděním. Obohatila však literární historii nejen množstvím dopisů přetištěných ze Skácelíkova osobního archivu, ale také cenným a charakterním osobním svědectvím, zejména o povahových rysech Růženy Svobodové.

FRANTIŠEK LANGER v souboru *Byli a bylo* (1963) využil svých vzpomínek především jako materiálu k esejistickému přiblížení psychologických rysů a zvláštností svých přátel – Jaroslava Haška, bratří Čapků a svého bratra Jiřího. Zatímco Haškův a bratrův portrét vznikaly jako autentické vzpomínkové práce, v kapitole o bratrech Čapcích autor nově uspořádal své již dříve otištěné jubilejní články a fejetony. Podobně jako Skácelík těžil i Langer ze svých uměleckých dispozic hlavně při evokaci dobové kulturní atmosféry a psychologickém ztvárnění portrétovaných osobností, ale pokusil se například i o teoretický výklad specifičnosti Haškova humoru.

Dar výstižné esejistické charakteristiky a cit pro povahopisné odstíny byly vlastní i historikovi umění VÁCLAVU VILÉMU ŠTECHOVI, který v prvním díle memoárové dilogie *V zamlženém zrcadle* (1967) evokoval atmosféru svého dětství ve Slaném a v Praze a mládí na gymnáziu i na univerzitě. V souvislosti se svým životním hledáním vypodobnil i generační druhy seskupené kolem pověstné pražské Unionky (témuž prostředí věnoval pozornost i František Langer), aby v díle druhém, nazvaném *Za plotem domova* (1970), zrekapituloval už spíše metodou kulturněhistorické studie své mladistvé cesty do ciziny.

Zvýraznění kulturněhistorického významu nově vydávaných pamětí bylo patrné i u publikací regionálního rázu. Proces, který v druhé půli padesátých let vedl k založení krajských nakladatelství a k oživení krajové literární produkce, se nevyhnul ani memoárové literatuře. ČESTMÍR JEŘÁBEK vzpomíná v knize *V paměti a v srdci* (1961) na svou účast v první světové válce, na generační druhy z brněnské Literární skupiny i na peripetie své tvůrčí cesty od počátku dvacátých let až po konec druhé světové války. Věcně, se snahou postihnout vliv prostředí na tvorbu napsal *Vzpomínky na Starý Hradec* EMIL VACHEK (1960). Knížka MILOSLAVA BUREŠE *Bohuslav Martinů a Vysočina* (1960) popisovala odraz rodného kraje v hudebním díle skladatele a využívala vedle osobních vzpomínek i úryvků z korespondence. Do svého dětství v jihočeské myslivně se v knize *Zelené pastely* (1964) vrátila ANNA SEDLMAYEROVÁ. FRANTIŠEK HAMPL shrnul do knihy *Dobrodružství Jaroslava Seiferta* (1969) medailonky spisovatelů tak či onak spjatých s regionem středních Čech.

Součástí obnovy kulturní paměti a současně specifickým typem literatury, jež dostala memoárový charakter teprve druhotně, následkem plynutí času, byly ediční snahy o souborná vydání drobných novinářských útvarů, které jejich autoři – především představitelé meziválečné umělecké levice – uveřejňovali od dvacátých let v novinách a kulturních časopisech. Spojovalo je přesvědčení o kulturní nadřazenosti komunistického světového názoru a důraz na avantgardní východiska, přecházející nejednou až v nekritickou adoraci. Tento rys byl zvláště příznačný pro abecedně řazený soubor medailonků, kurziv, sloupků a jiných drobných žánrů, kterým dal KAREL KONRÁD název *Nevzpomínky* (1963). Větší hodnotu měly rozhovory, portrétní fejetony, eseje a kresby ADOLFA HOFFMEISTRA, které již před válkou vyšly v několika knižních souborech (*Hors d'oeuvre*, *Kalendář*, *Piš, jak slyšíš*, *Podoby* ad.); v celku nazvaném *Podoby* (1961) však autor tyto práce doplnil o řadu poválečných nekrologů a příležitostných jubilejních článků. Několik ukázek své rané básnické a prozaické tvorby zařadil do vzpomínkové knížky *Co vám mám povídat* (1966) i VÁCLAV LACINA. Kniha má (zvláště v úvodní části, která zahrnuje vzpomínky na první kroky v literatuře) fejetonistické a sebeironické ladění; podstatné místo v ní nicméně zaujímají i vážněji pojaté paměti právníka, který se svým sociálním cítěním často dostával do rozporu se zvyklostmi této profese.

FRANTIŠEK KUBKA využil v souborech drobných portrétů *Na vlastní oči* (1959), *Hlasy od východu* (1960) a *Tváře ze Západu* (1961) materiálu, který získal jako reportér Prager Presse, mimo jiné při psaní rozhovorů s kulturními a politickými celebritami: panoráma meziválečného světa se pokusil obohatit i o portréty osobností, které nepatřily přímo k tehdejší levici. Tyto Kubkovy publikace doplňují dva soubory o knihách, které formovaly jeho umělecký profil (*Setkání s knihami*, 1963; *Kniha o knihách*, 1964). Klasickým pamětím

se z jeho prací nejvíce blíží svazek *Mezi válkami* (1969), obsahující kapitoly o T. G. Masarykovi a Edvardu Benešovi, jež měl autor možnost poznat i z častého osobního styku. V této práci se Kubka ideově vrátil do demokratického ovzduší, které určovalo jeho beletristickou tvorbu od dvacátých do čtyřicátých let.

Soubory portrétů, jaké vydávali Karel Konrád, Adolf Hoffmeister nebo František Kubka, představovaly jednu z vyhraněných možností memoárové produkce šedesátých let. „Medailonková“ (portrétní) metoda však pronikala i do děl, která byla založena na autobiografické osnově. Většina memoárových knih této doby vznikala ve středu pomyslné osy mezi póly paměti konfesních (soustředěných k osobnímu prožívání světa a tvůrčímu hledání) a paměti portrétních (soustředěných k vypodobnění světa někoho, kdo byl autorovi blízký – manžela, bratra, přítele, popřípadě určitého přátelského okruhu).

Medailonky přátel obsahovaly již zmíněné autobiografické knihy Jiřího Taura, Ilji Barta, Josefa Rybáka, Karla Honzíka, Františka Skácelíka nebo V. V. Štecha. Na kompromisu mezi „žánry“ sebevznání a skupinového portrétu byly založeny i vzpomínky kabaretiéra JIŘÍHO ČERVENÉHO *Červená sedma* (1959; vedle nich autor vydal ještě *Paměti Mansardy*, 1962, evokující mládí v Hradci Králové a činnost studentského sdružení, které předcházelo Červené sedmě) nebo malíře JANA BAUCHA *Barvy století* (1963).

Kvintescencí této dobové tendence se nicméně staly dva soubory esejů, ve kterých je osobní konfese nástrojem objevování jiných českých básnických osobností a v nichž „cizí světy“ zároveň slouží jako zrcadlo citlivého autorského sebepoznání – *Lásky* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1967) a *Tváře ve stínu* ZDEŇKA KALISTY (1969). Obě tyto knihy představovaly uměleckou variantu memoárového žánru a oba autoři se v nich prezentovali spíše jako osobití slovesní tvůrci než jako publicisté. Obě knihy však mají i nepopíratelnou literárněhistorickou cenu: Hrubínova jako doklad vlivů a inspirací, kterými autor dorůstal v jednoho z předních českých lyriků (eseje o básnících svého srdce autor doplnil i ukázkami z jejich tvorby), Kalistova jako svědectví erudovaného kulturního historika o mnohotvárnosti a vnitřních disharmoniích avantgardy dvacátých let.

Na rozhraní osobní konfese a souboru portrétů se pohybovala i čtenářsky mimořádně úspěšná vzpomínková trilogie předválečného nakladatele OTAKARA ŠTORCHA-MARIENA *Sladko je žít* (1966), *Ohňostroj* (1969) a *Tma a co bylo potom* (1972). Štorch-Marien neměl umělecké ambice, chtěl především obhájit své průkopnické (a mnohými zpochybňované) působení v nakladatelském podnikání dvacátých a třicátých let. Nicméně vedle dokumentární hodnoty – autor například podrobně komentuje všechny ediční řady nakladatelství Aventinum, jednotlivé vydané tituly, setkání s autory, jež vydával, jakož i svou činnost výstavní a organizační – mají tyto paměti i svoji hodnotu beletristickou. Jejich kompoziční osou je takřka románový příběh

podnikatelského vzestupu a pádu; temperamentní autor do vyprávění vnesl i prvky dramatické gradace a osobních sympatií i antipatií. Šířka záběru a jeho kulturní rozhled způsobily, že trilogie přerůstá z kroniky jednoho nakladatelství v poutavou fresku kulturního dění doby od sklonku první světové války až do let pouťových.

Memoáry jako umělecké dílo

Osobitou skupinu v rámci memoárové produkce šedesátých let tvořily práce, které jednoznačně překročily hranici dělicí faktografickou literaturu od beletrie. Kniha HELENY ČAPKOVÉ *Moji milí bratři* (1962; rozšíř. 1986) není zdaleka jen sourozeneckým svědectvím o dětství a mládí slavné bratrské tvůrčí dvojice. Je to i rodová kronika a kvazipsychologický román, který vykládá intimní, krajové i rodinné zdroje umělecké tvorby obou bratří a který činí z vypravěčky jejich plnohodnotnou partnerku v mladistvých hrách i v životním a tvůrčím hledání. Ještě výraznějším příkladem memoárového „návratu do dětství“ je knížka KLEMENTA BOCHOŘÁKA *V druhé světnici* (1969). V meditativně laděných prózách převládá nostalgické citové zabarvení, touha znovu prožít svátečnost prvotních dětských zážitků („druhá světnice“ je ta, která se používá jen při svátečních příležitostech, a proto má kouzlo novosti), stesk nad uplývajícím časem a „pieta vzpomínek“ na rodinu a rodné moravské městečko Kunštát. Okouzleným návratem k dětským zážitkům byla i práce ADOLFA BRANALDA *Skříňka s líčidly* (1960), skládající hold českému divadlu a zvláště jeho lehčím formám, kočovným společnostem a operetě. Branald jako syn populárního operetního herce a režiséra vzpomíná s vděkem a lehce ironizovaným sentimentem na život dítěte, které poznávalo předstírané vášně a city dříve než ty skutečné a které se vzdělávalo více z dialogů historických her než ze školních učebnic. K přednostem knihy patří pružnost vypravěčského hlediska, schopnost střídat polohy dětského úžasu se zmoudřelým nadhledem zralého věku, stejně jako kombinace vylehčeného podání a značného kvanta faktických informací, které přibližují divadelní svět v jeho pestré každodennosti. Vedle paměti Jiřího Červeného byla Branaldova próza dalším pokusem o rehabilitaci lehčích, zábavných divadelních žánrů, jež se právě v šedesátých letech opět začaly výrazně rozvíjet.

Próza ADOLFA HOFFMEISTRA *Vězení* (1969) měla podobu intimních zápisků z internace v pařížském vězení La Santé v letech 1939–40. Nešlo o deníkové záznamy v pravém slova smyslu, próza byla od počátku – podobně jako Fučíkova Reportáž, psaná na oprátce – koncipována jako promyšlený celek. Beletrizace vycházela z paralely vězně a literární postavy Robinsona jako někoho, kdo byl násilně vyvržen z civilizace. Součástí práce se přitom

vedle věcných záznamů o situaci uvězněného staly také rozhovory s fiktivním spoluvězněm, v nichž próza získala formu filozofického eseje.

Náročný tvárný záměr stál u zrodu trilogie NORBERTA FRÝDA *Vzorek bez ceny a Pan biskup* (1966), *Hedvábné starosti* (1968) a *Lahvová pošta* (1971). První dva díly vznikly na základě zápisků Frýdova děda a otce, ve třetím dílu, který líčí intelektuální ovzduší třicátých let a Frýdovy zážitky z koncentračního tábora, se autor opíral o vlastní životní zkušenost. Celek utváří kroniku zachycující osudy tří generací jedné židovské rodiny od poloviny 19. století až do konce druhé světové války; postupy kronikářské jsou však osobitým způsobem propojeny s technikou memoárů a ironickým vypravěčským hlediskem (lpění na vnějších znacích židovské víry a neporušitelnosti tradičních rituálů dostává při vědomí nadcházející etnické katastrofy ironický přídech). Obraz rodinného života se v trilogii pojil s během historických událostí a postupným zánikem židovské výlučnosti, nadhled člověka dneška s pochopením pro životní ideály autorových předků. Také paleta vypravěčských postupů byla pestrá – sahala od citlivých povahopisných studií až po věcný, takřka výkladový tón v pasážích o specifických zvycích židovského společenství.

Dokladem obecnější tendence k rehabilitaci lehčích žánrů byly paměti „circusáka“ KARLA KLUDSKÉHO *Život v manéži* (1966, literární úprava Václav Cibula) nebo vzpomínky cestovatele a spisovatele LADISLAVA MIKEŠE PAŘÍZKA *Mé cesty za dobrodružstvím* (1967).

CESTOPISY

Od ideologických postulátů k subjektivní pravdě jedince

Od konce padesátých let určovalo proměny českého cestopisu výrazné žánrové i tematické rozrůžňování, spojené s jeho odklonem od přímočaře ideologické funkce.

Přispívalo k tomu i zmnožení časopiseckých tribun a edičních řad, v nichž cestopisy pravidelně vycházely. Vedle specializovaného, popularizačního časopisu *Lidé a země*, který byl založen roku 1952 a měl nejvyšší náklad z tehdejších měsíčníků, se cestopisné reportáže – nejednou na pokračování – často objevovaly i v týdenících *Literární noviny*, *Kultura* a *Kulturní tvorba*. K přispěvatelům časopisu *Lidé a země*, který také recenzoval nové cestopisné tituly, patřili mimo

jiné Miloslav Stingl, Stanislav Bártil, Milada Ganguliová, L. M. Pařízek, Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund či Václav Šolc. Do Literárních novin umisťovali své příspěvky Jan Werich (seriál Jan Werich a labyrint světa z roku 1958 obsáhl jednak reportáže ze světové výstavy v Bruselu, jednak některé kapitoly z pozdější knihy Italské prázdniny), Jaroslav Putík (Dálky, čas. 1960), Adolf Hoffmeister (Mrakodrapy v pralese, čas. 1963), František Nepil (humoristický cestopis Srpen s bejbinkou, čas. 1965), Miroslav Horníček (Javorové listy, čas. 1967) a další. Do Kultury psali například Lumír Čivrný (Ostrov mladé svobody, čas. 1961), Miroslav Filip, Adolf Hoffmeister, Miroslav Holub (Anděl na kolečkách, čas. 1962), Josef Kadlec (Čas na Něvském, čas. 1961), Zdeněk Mahler, Jaroslav Mrnka (Italské capriccio, čas. 1960), Bohumil Říha, Jiří Šotola a Karel Šiktanc (Raci a racci, čas. 1962), do Kulturní tvorby mimo jiné Irena Dubská, Ota Filip, Adolf Hoffmeister, Dušan Havlíček, Václav Kubík či Radoslav Selucký. Široký zájem publika o cestopisy se snažily uspokojit i obrázkové a společenské časopisy. Vedle Květů a Zápisníku to byl hlavně Svět v obrazech: zde publikovali například L. M. Pařízek, Miloslav Stingl, Václav Šolc, Milada Ganguliová, Věra Šťovičková, na pokračování zde vycházel humoristický cestopis Achille Gregora Čtyři jedou za obzory (čas. 1959). Z nově založených edic měly rozhodující význam edice Kolumbus v nakladatelství Mladá fronta (kromě cestopisů tu vycházela hlavně literatura faktu) a Cesty v nakladatelství Orbis. Obě edice vycházely od roku 1960 a jejich těžiště leželo v překladech. Z literárního hlediska ovšem byla pro rozvoj cestopisné beletrie nejdůležitější edice Československého spisovatele Život kolem nás, v níž vyšly mimo jiné práce Dušana Hamšíka, Miroslava Holuba, Ireny Dubské, Evžena Menerta či Edy Kriseové.

Významnou tendencí šedesátých let byl přesun od objektivní informace k vyjádření subjektivního vztahu k popisované zemi: nejzdařilejší cestopisy šedesátých let napsali básníci, literáti a umělci (Jan Werich, Jaroslav Putík, Jiří Mucha, Miroslav Holub, Miroslav Horníček, Eda Kriseová), nikoli profesionální cestovatelé nebo experti na příslušnou zemi. To vedlo k žánrové diferenciaci, k uplatnění prvků fejetonu, osobní úvahy, meditace či vzpomínek, reportáže se silným subjektivním podtextem a podobně. Byla to přirozená součást vývoje literatury v šedesátých letech, kdy se proti dříve vševládne, „objektivní“ roli ideologie prosazovala subjektivní pravda jedince, právo na osobní pohled a názor. Příznačné bylo také to, že nejpočetnější skupina cestopisů (Vladimíra Stuchla, Miroslava Holuba, Jiřího Muchy, Ireny Dubské) se vyrovnávala s americkou realitou, která svou technickou úrovní provokovala k poměrování ekonomické síly a životnosti obou světových systémů – socialismu a kapitalismu.

Jakkoli představovaly „subjektivní“ cestopisy vůdčí vývojovou tendenci, vyskytovaly se na druhé straně i pokusy o posílení faktického základu vyprávění: vznikaly tak cestopisy takřka encyklopedické, které usilovaly o představení dané země v její současnosti i historii, v rozmanitosti jejích geografických i etnografických segmentů. Tato tendence byla jen jinou formou reakce na

propagandistický typ cestopisu padesátých let, který místo věcných informací přinášel fráze a idealizoval realitu exotických zemí. K encyklopedickým cestopisům (jejich povahu signalizují většinou již názvy) náleželo například *Maroko křížem krážem* JANA KOŘÍNKA (1959), *Indie zblízka* ERICHA HEROLDA, DUŠANA ZBAVITELE a KAMILA ZVELEBILA (1960), *Sto pohledů na Japonsko* JANA a VLASTY WINKELHÖFEROVÝCH (1964), *Dvakrát Pákistán* JANA MARKA a DUŠANA ZBAVITELE (1964) nebo *631 dní v Barmě* DAGMAR a JANA BEČKOVÝCH (1966). Jestliže jejich autoři přicházeli většinou do popisovaných zemí na delší studijní pobyty jako specialisté na jejich kulturu a dějiny, MILADA GANGULIOVÁ „své“ Bengálsko poznala ještě důkladněji, neboť se tam již před druhou světovou válkou přivdala do širší rodiny slavného Rabíndranátha Thákura (po souboru reportáží o zvycích a všedním životě Bengálců *Obrázky z Bengálska* z roku 1963 vydala ještě knihu *V říši klenotů*, 1967, v níž se více soustředila na konkrétní lidské osudy).

Šedesátá léta byla ovšem obdobím, kdy stále ještě přežívaly silné iluze o převaze socialismu nad kapitalismem. Tyto iluze se obrazy zejména v publicistické podobě cestopisu, v aktuálních novinářských a reportážních formách, které mířily nejen do oblastí rychlého politického a společenského pohybu, jakými byly rozvojové země, ale i do ohnisek „západního světa“ a do centra „nové skutečnosti“, tedy do Sovětského svazu. Cestopis psaný zcela v intencích černobílé propagandy padesátých let (VÁCLAV JAROŠ: *Světla září nad Tiranou*, 1959; JIŘÍ STANO: *Bulharské léto*, 1962) se stal již přežitkem, nicméně pozůstatky propagandistického vidění světa v neproblematických protikladech „starého“ a „nového“ se objevovaly i nadále. Nacházely výraz především v iluzích o rychlém civilizačním a společenském pokroku v zemích, které si vybojovaly samostatnost a zvolily socialismus či alespoň nekapitalistickou cestu vývoje.

Oslavou revoluce, která se samovolně asociovala s mládím, byly tři kubánské cestopisy: *Ostrov mladé svobody* LUMÍRA ČIVRNÉHO (1961) osobitý tým, že jej doplňovaly četné překlady básní kubánských autorů, zvláště Nicoláse Guilléna, i autorovy básně vlastní, *Kuba neexotická* STANISLAVA NEUMANNA (1961), v níž se také objevují citace kubánských básníků, a *Loviti žraloky dovoleno* IVANA KUBÍČKA (1964). Novinářsky živým jazykem jsou napsány, ale povrchností trpí knihy VĚRY ŠŤOVÍČKOVÉ *Africké perokresby* (1960), *Afrika – rok jedna* (1963), *Bouře nad rovníkem* (1967) a *Prostor pro naději* (1967). Poněkud informovanější bylo a realitu výrazněji ctilo *Východoafrické safari* OLGY PRCHALOVÉ (1966).

Setkání Východu a Západu, sil pokroku a reakce, tematizovala reportáž JIŘÍHO ŠOTOLY a KARLA ŠIKTANCE z osmého mezinárodního festivalu mládeže v Helsinkách v červenci 1962 nazvaná *Raci a racci* (1962). Obdiv k realitě socialismu tlumočily reportáže ze Sovětského svazu, ať už byly inspirovány pouhou turistickou cestou (JIŘÍ MAREK: *Úsměvné pobřeží*, 1962)

nebo předem dohodnutými setkáními s představiteli sovětské literární i divadelní kultury (JOSEF KADLEC: *Moskevský čas*, 1960; *Čas na Něvském*, 1961). Propagandistické naladění, potlačující reálné problémy oblastí, které ještě nevzkročily do moderních struktur 20. století, převládlo i v kazašských a sibiřských reportážích VÁCLAVA KUBÍKA *Kam zmizel kočovník* (1963) a *Na sobích stezkách* (1967), které nicméně usilovaly o poznání identity a ducha popisovaného kraje. Snahou o propagaci předností sovětské vědy měla k předchozím knihám blízko reportáž STANISLAVA BÁRTLA z Antarktidy *Tady končí svět* (1961), která se však z daného kontextu vymykala jak svou věcností a odbornou fundovaností, tak i živým reportérským podáním (autor byl jedním z prvních československých návštěvníků Antarktidy). Kontrastně vůči cestopisům s relikty propagandistického vidění reality působila kniha STANISLAVA RICHTERA *Neznámé Rumunsko* (1959), která byla programově apolitická, ale utápěla se v konvenční poetizaci reality.

V některých cestopisných knihách došlo k protnutí setrvačnosti žánru s dynamickými složkami, které předurčovaly jeho vývoj k subjektivní konfesi a k adekvátnějšímu, neideologickému vnímání reality. JAROSLAV MRNKA zařadil v cyklu reportáží ze západního Německa *Zázrak bez naděje* (1959) vedle textů, jejichž optika byla ještě zcela poplatná ovzduší studené války, i řadu portrétů levicových německých literátů, jejichž díkce byla již daleko otevřenější vůči možnostem dialogu mezi Západem a Východem. Zásadovost levicového intelektuála, který nezapírá své sympatie k řadovým italským komunistům a v příznacích hospodářské konjunktury cítí negativa imperialismu, si uchoval i druhý Mrnkův cestopis *Italské capriccio* (1962), který byl daleko otevřenější vůči realitě a plný postřehů o italských památkách i všedním životě obyčejných lidí.

Předsudky a iluze zcela nevyprchaly ani z knihy VLADIMÍRA STUCHLA *Dobrá večer, Ameriko!* (1962; rozšíř. 1964), která svým poetickým, obrazným stylem i rozporuplným poměrem k americké realitě otevřeně navazovala na *Indiánské léto* Ludvíka Aškenazyho. Stuchl viděl klady i zápory amerického stylu života, snažil se být spravedlivý a nezaujatý; zachoval si však nadhled toho, kdo je přesvědčen, že zná recept na všechny civilizační choroby.

Neustálá potřeba zaujmát ke všemu správné stanovisko určilo také knihu *Italská paleta* (1962). Její autoři MIROSLAVA a JOSEF TOMANOVI ve zřetelné návaznosti na předválečnou sociální baladiku vyhrocovali sociální protiklady jižní Itálie. Některé z reportáží (z Neapole, Říma, Capri) se jim však stávaly prostředkem k reflexi vlastních tvůrčích dilemat a problémů (jedna z kapitol úzce korespondovala s Tomanovým románem *Po nás potopa*); snaha o vyčerpávající kunsthistorický výklad se přitom střetávala s faktickým diletantstvím.

Pozůstatkem „delegačního“ cestopisu padesátých let, tedy onoho typu, který spočíval v letmém záznamu z cesty státní delegace a který neměl šanci nahlédnout za kulisy oficiálně prezentované reality, byl *Let do Asie* ALENY BERNÁŠKOVÉ (1962). *Setkání v Jugoslávii* (1966) stejné autorky však již bylo zajímavým kompromisem mezi reportérskou zvědavostí a setrvačností ideologických postulátů. Bernášková své vyprávění vložila do úst Čechovi, který byl za války vězněn ve Slovinsku a nyní v Jugoslávii hledá své přátele z protifašistického odboje; na rozdíl od tohoto beletristického rámce jsou vlastní cestopisné postřehy bezpředsudečné a všímají si zejména „národních“ rysů jugoslávského socialismu.

JIŘÍ HOCHMAN svou aktuální reportáž o alžírské revoluci *Svítání nad Džebely* (1963) koncipoval jako sérii portrétů osvobozeneckých vůdců, které přerůstají v obecnější zamyšlení nad francouzsko-alžírskou konfrontací. Jeho kniha vyrůstala z přímého osobního poznání frontových linií a revolučního zázemí a znamenala rehabilitaci novinářské reportáže z výbušných oblastí světa.

Osobitou obhajobou předválečné umělecké avantgardy byla kniha ADOLFA HOFFMEISTRA *Paříž & okolí* (1967), vzniklá spojením textů vyznavačských (o lásce k Paříži, o obdivu k francouzským delikatesám jako víno nebo sýry) a příležitostných (o českých výstavách v Paříži, pařížských galeriích a jejich aktuální náplni). Hoffmeister byl cestovatel vytříbeného vkusu a širokých kulturních znalostí i známostí, v poetice silně inspirovaný Iljou Erenburgem; jeho koncepce avantgardy vyrůstala z kontextu třicátých let: byla mu synonymem levicovosti a niterného souhlasu s politikou komunistických stran. Jednotu avantgardního postoje a sociálního citění nezaprou ani Hoffmeisterovy reportáže z Jižní a Střední Ameriky *Mrakodrapy v pralese* (1963).

Značná část cestopisů byla v šedesátých letech spjata s propagací předností československého průmyslu, vědy a techniky ve světě, jak ji svou trilogií Afrika snů a skutečnosti v padesátých letech založili MIROSLAV ZIKMUND a JIŘÍ HANZELKA. Jejich nové knihy zachycovaly cestu po jihovýchodní Evropě, Blízkém a Středním Východě a Indii (*Obrácený půlměsíc*, 1961; *Tisíc a dvě noci*, 1967; *Světadíl pod Himálajem*, 1969). Uchovaly si svěžest reportérského postřehu, širokou obeznámenost s historií, ekonomickou i politickou situací daných zemí, jakož i smysl pro barvitost konkrétních lidských osudů, nicméně již nepřinášely další podněty k obnově žánru.

Českoslovenští experti působili v šedesátých letech v celé řadě exotických zemí a jejich svědectví přispívala jak k různorodosti cestopisného žánru, tak i ke zvyšování národního sebevědomí. Obsahově byly zajímavé knihy vyšlé z pera zahraničních československých expertů, jejichž působištěm byla africká Guinea (překladatel MIROSLAV LEVÝ: *Na deváté rovnoběžce*, 1967),

sídliště trpasličích kmenů v centrální Africe (etnolog PAVEL ŠEBESTA: *Mezi nejmenšími lidmi světa*, 1959, spoluautorka SÍNA LVOVÁ), arabský Jemen (lékařka ZDEŇKA MAREŠOVÁ: *Vzemi královny ze Sáby*, 1969, literárně zpracoval Arnošt Černík) nebo latinskoamerická Bolívie a Chile (etnograf VÁCLAV ŠOLC: *Indiáni na jezeře Titicaca*, 1966; *Pod chilskými sopkami*, 1969), popřípadě Kuba (herpetolog ZDENĚK VOGEL: *Na lovu vzácných krokodýlů*, 1967).

K linii propagace výsledků československé vědy a kultury se pojil i cestopis NORBERTA FRÝDA *S pimprlaty do Kalkaty* (1960), který byl ve své základní osnově záznamem o cestě skupiny brněnských loutkářů do Indie, Indonésie, na Cejlon a do Kambodže. Autor zde vystupuje především jako zprostředkovatel kulturní výměny mezi odlehlými zeměmi, přibližuje českému čtenáři kulturní hodnoty (zejména loutkářské, divadelní, hudební a taneční) dálného Orientu a zároveň vyzvedá příznivé přijetí vyslanců české kultury mezi společenskými špičkami i obyčejnými lidmi. Znalost reálií, smysl pro humor, ironii a vytvoření kontaktu mezi vypravěčem a čtenářem se zde ovšem setkávají s propagandistickými floskulami příznačnými pro cestopisy z předešlého období.

Cestopis jako nástroj politické a sociologické analýzy

Se snahou o hlubší a všestrannější pohledy na cizí země souviselo i uplatnění nástrojů politické a sociologické analýzy. Jestliže tato analýza nacházela prostor zvláště v cestopisech z vyspělých západních států, bylo to dáno vědomou i podvědomou tendencí autorů srovnávat životní podmínky a možnosti osobní realizace v socialistickém a kapitalistickém hospodářském systému. V cestopisech tohoto typu se výchozí přesvědčení o kapitalismu jako společnosti, která nemůže člověku nabídnout plnohodnotnou životní šanci, střetávalo s autorovým poznáním reality, která neodpovídala apriorním schématům a toto původní přesvědčení přerůstalo ve vědomí možnosti různých alternativ životního stylu a také v přiznání ekonomické a technické převahy Západu nad Východem. Tyto práce tak znamenaly výrazný vývojový impulz pro cestopisný žánr i pro narůstající celospolečenskou diskusi o podobě socialismu a nutnosti politických a hospodářských reforem.

Textem, v němž se sociologická analýza stala přímo základem autorské metody a který představoval jeden z typických kroků, jimiž se československá společnost blížila k pražskému jaru 1968 a k jeho reformním snahám, byla faktografická próza IRENY DUBSKÉ *Americký rok* (1966). Kniha získala velmi široký a pozitivní ohlas. Oceňovány byly nejen její kvality odborné a publicistické, ale byly v ní shledávány i cenné rysy umělecké, a to

jak v citu pro poezii americké krajiny a moderní civilizace, tak i v zachycení intelektuálních kruhů USA a jejich literárních a uměleckých snah.

Jestliže Dubská představovala v cestopisu mladou generaci, která již nebyla zatížena dědictvím druhé světové války, MILENA HONZÍKOVÁ v *Životu po italsku* (1967) posuzovala italskou skutečnost především prizmatem své osobní zkušenosti s fašismem. Zaměřila se na přežitky minulosti v italské společnosti, na stíny neofašismu, klientelismu, mafie a podobných jevů, nezůstala však slepá ani k rychlému rozvoji životní úrovně a technických podmínek života. Honzíková psala vyloženě esejisticky, její osobní zážitky nehrály ve vyprávění takřka žádnou roli, rozhodující byla myšlenková rovina textu; autorka se opírala o novinové zprávy, statistiky, úřední sdělení a příběhy konkrétních osob, jež při svém dlouhodobém pobytu v Itálii poznala, sloužily jen jako ilustrace obecných tvrzení. Jakkoliv si zachovala své přesvědčení o překonanosti kapitalismu, byla již otevřená vůči realitě a střízlivá při jejím hodnocení.

Politická analýza a vztah k pohrobkům fašismu sehrál rozhodující roli i v knize DUŠANA HAMŠÍKA *Oběd s Adenauerem* (1966), v níž se dotkl historických a aktuálních problémů západoněmecké společnosti. Konkrétní reportéřské postřehy se zde střídají s esejistickými úvahami, přičemž Hamšík bohatě využil svých znalostí německé historie. Tematické těžiště tvoří otázky po překonání nacistické minulosti, hledání mírového soužití se socialistickými zeměmi a především úloha sociální demokracie. Styl se pohybuje mezi analytickým rozebíráním problémů z mnoha různých hledisek a faktografickou věcností, opírající se i o statistické údaje a sociologické výzkumy ze západních zdrojů. Estetického účinku dosáhl autor psychologizačními postupy v charakteristikách Konráda Adenauera a sociálně demokratických politiků a využitím leitmotivu, který rytmizuje text a zvyšuje myšlenkovou sugesci výpovědi.

Výrazné rysy sociologické analýzy měla také kniha EVŽENA MENERTA *Na západ od Londýna* (1967). Autor, který vyučoval filozofii na ghanské univerzitě v éře levicového prezidenta Nkrumaha, se projevil jako reformní komunist, který měl až nezvykle uznalá slova pro příznivé důsledky anglického kolonialismu na životní styl a úroveň středních a vyšších vrstev v Ghaně, avšak postrádal hlubší pochopení pro identitu a osobitou kulturu černošských kmenů. Jeho cestopis kombinoval rovinu esejistických zamyšlení nad zvláštnostmi ghanské reality, v níž se mísí socializující tendence s kapitalistickou praxí, s rovinou osobních zážitků tíhnoucích k dobrodružnosti (výjezd na safari), a současně tón politickoanalytický (úvahy o diktátorských koncích afrických demokracií) s ironickým komentářem všedních zážitků i vypjatých dní politického převratu.

Cykly cestopisných fejetonů a umělecké reportáže

Pro nejvýznamnější proud cestopisů šedesátých let – ten, který směřoval k subjektivizaci optiky i výrazu – byl příznačný posun od koncepce dvojího světa ke koncepci světa jednoho. Nebyly to již rozdíly mezi kapitalismem a socialismem, které určovaly fakturu vyprávění, nýbrž rozdílné osudy jednoho a téhož člověka v rozděleném světě. Hledaly se spojnice mezi lidmi, jednota lidských snů a přání, kterou konkrétní geografické a geopolitické souřadnice jen tak či onak deformují. Svět se jevil jako společné dílo všech, v němž si obyčejní lidé mohou snadno porozumět a v němž překážky na cestě pokroku jsou spíše rázu civilizačního než ideologického.

Na počátku tohoto proudu stály *Italské prázdniny* JANA WERICHA (1960). Werich našel lék na neduhy starších cestopisů v humoru a sebereflexi, s níž sleduje například vlastní patálie s klíčky od auta, celníky nebo s turisty, kteří jej coby Hemingwaye nebo Ustinova pronásledovali s žádostmi o podpis. Ovládal umění dívat se a postavit se tak, aby byl neustále středem živého dění. Jeho obrázky z Itálie (a také Rakouska) upouštějí od chronologie a záznamu cestovní dráhy, mísí se v nich časy a zážitky z různých cest podle zákona asociace. Ať již rekapituluje svůj vztah k Vídni a k italským kulinářským specialitám, nebo s nadhledem věčného plebejce po svém vypráví antické legendy o založení Říma a Caligulových zvrhlostech, anebo beseduje s mezinárodním televizním agentem o ohlupující síle televize, vždy vydává svědectví o své povaze a povaze své tvorby. Před ideologickými apriorismy Werich dává přednost setkáním s konkrétními obyčejnými lidmi, touží po přímém kontaktu s nimi, je otevřený a všude také nachází otevřenost.

Werichovým následovníkem ve využití humoru a tolerance vůči lidským slabostem byl MIROSLAV HORNÍČEK, který v *Javorových listech* (1968) vydal počet ze svého působení na světové výstavě v Montrealu. Svým způsobem Horníček navazoval na linii cestopisů propagujících přednosti československé vědy a kultury: jeho hrdost na triumf československé expozice byla nepolitická a nepředstíraná. Kniha je mozaikou epizod a obrázků, v nichž se střídá objektivní i subjektivní úhel pohledu, letmé hodnocení jednotlivých národních expozic, dění na výstavišti i v kanadských exteriérech s osobními příhodami, s potížemi při provozu Kinoautomatu, zážitky z výstaviště i kanadské přírody. Horníčekův humor je uměřený: vtip pro něj není cílem, nýbrž nástrojem poznání. Svůj ucelený životní názor prezentoval Horníček bez známek nátlaku vůči čtenáři nebo satirického „pranířování nepravostí“; byl shovívavý a vlídný, pro svůj pohled na svět čtenáře získával především autenticitou vlastní konfese.

Jestliže Werich a Horníček kultivovali cestopis humorem, JAROSLAV PUTÍK jej v knize *Dálky* (1962) oživoval kritickou racionalitou a vtipným

pointováním dílčích sekvencí. Jeho cestopis vznikl jako výsledek cesty, při níž doprovázel Českou filharmonii po Austrálii, Novém Zélandě, Japonsku a Číně. Putík zde nepodává letmé dojmy, přistupuje k psaní s důkladnou věcnou poučeností a politickým rozhledem a míří k podstatě věcí.

Jako básník silného kulturního patosu přistupoval ke svým americkým reportážím MIROSLAV HOLUB. Jeho knihy *Anděl na kolečkách* (1963; rozšíř. 1964) a *Žít v New Yorku* (1969) na sebe navazovaly v důrazu na rozlišení civilizace a kultury. Holub obdivuje civilizační vymoženosti americké společnosti, neváhá vyzvednout reálné přednosti amerického vědeckého výzkumu, kosmonautiky, ale i běžné životní úrovně, služeb, obchodu a dopravy. Neustále však konfrontuje úroveň civilizace s úrovní kultury, kterou chápe jako lidské měřítko. Jeho intelektuální, racionální přístup je v souladu s americkou přetechnizovanou realitou, dostává se však do rozporu s americkým kultem účelnosti: přehnaný důraz na účelnost ochuzuje život o možnosti hry a imaginace, o možnosti básnického poměru k realitě, bez něhož není koneckonců možný ani technický pokrok. Holub není reportér, který by chtěl čtenáře instruovat, co si má o čem myslet, nic se mu nesnaží imputovat. Je věrný faktům, řadí a seskupuje je tak, jak mu velí jeho racionální povaha. Fakta promlouvají sama za sebe, nenesou žádnou ideologickou informaci, hodnocení popsané reality spočívá zcela na čtenáři. Autor nicméně nezapírá, že straní jak civilizaci, tak kultuře, ale jen takovým, které se nedostávají do rozporu a navzájem se umocňují. Stále výrazněji si přitom ujasňoval, že americké problémy dneška mohou být našimi problémy zítřka, že cesta civilizace je jen jedna a záleží na míře kultury, s níž se bude polidšťovat.

JIRÍ MUCHA se v knize *Černý a bílý New York* (1965) soustředil především na kulturní život americké metropole. Prošel galerie s módními produkty pop-artu, op-artu a happeningů, navštívil divadla na Broadwayi, černošské kluby v Harlemu, zašel na muzikál i show oblíbeného komika a sestavil mozaiku zajímavostí z neaktuálnějšího kulturního dění Ameriky. Výsledkem není moralizující freska, která by chtěla vyhrocovat kontrasty města, nýbrž hloubková sondáž, která ví, že mezi černou a bílou je celá řada přechodů a že výslednou barvu je obvykle těžké pojmenovat. Muchova kniha je poučená, plná zajímavých informací, podává obraz New Yorku s hloubkou, která je vlastní jen rozenému světoběžníkovi. Autor zde nemá výrazné umělecké ambice, avšak v pasážích, ve kterých se vrací na místa, kde žil jako dospívající hoch, nezapře osobní dojetí.

Epilog cestopisné fejetonistiky a esejistiky šedesátých let tvořila próza EDY KRISOVÉ *Já & Japonsko*, která vyšla společně v jedné knížce s pracemi OTAKARA MOHYLY *Belgická skripta* a VLADIMÍRA MILTNERA *Z Púny do Púny* pod titulem *Putování bez fraku* (1968). Kriseová se v Japonsku zúčastnila mládežnického tábora, který vysazoval stromky v odlehlé japonské

krajině, její pohled je však pronikavý a jakkoli v exotické zemi pobyla jen krátce, dovedla se velmi ostře podívat na specifčnost japonských zvyků, na podstatu japonské loajlnosti vůči starším a nadřizeným, jakož i na poměr mezi Evropou a Orientem. Její vyprávění je mladistvě neohleduplné, i když ctí zvláštnosti exotické morálky, straní opravdovosti, brání se konvencím a prázdným zvyklostem.

KOŘENY A VARIANTY LITERATURY FAKTU

Na počátku šedesátých let se v českém prostředí definitivně etablovala literatura faktu jako svébytný, esteticky účinný prozaický žánr stojící na rozhraní mezi beletrií a literaturou věcnou. O tomto žánru se v Čechách začalo diskutovat na teoretické úrovni již od poloviny padesátých let (Oleg Sus, Růžena Grebeníčková aj.) a jeho původní velmi volné vymezení zahrnovalo některé románové formy (román v dopisech, reportážní román, biografický román) stejně jako útvary literatury odborné, respektive populárně naučné (stať, monografie, úvaha, esej) a postupy publicistické (zvláště reportáž, interview). Poukazovalo se přitom na principy formulované v Rusku na konci dvacátých let spisovateli z okruhu Lefu a formalistů, kteří v opozici k artistnímu románu vymezili novou koncepci prózy založenou na její dokumentárnosti.

Faktograficky zaměřenou knižní řadu Fakta a svědectví vydávalo již od roku 1958 Naše vojsko, výrazný impulz pro rozvoj literatury faktu v českém prostředí však znamenal především vznik edice Kolumbus v nakladatelství Mladá fronta v roce 1960, ve které paralelně s překladovými pracemi vycházela původní česká literatura faktu. Tematické zaměření těchto knih bylo různorodé: od otázek prehistorie, literární historie po problematiku přírodních věd. Spojovala je faktografičnost, respektive nefiktivnost, atraktivita témat i jejich narativního zpracování a důraz na „dobrodružství poznání“.

Mimo jiné i pod formujícím vlivem děl západní provenience, jež za využití beletristických postupů zpřístupňovala širokému publiku nejnovější vědecké výzkumy a objevy (např. Paul de Kruif, C. W. Ceram), se v průběhu šedesátých let škála faktografických postupů velmi rozšířila. Na jedné straně sahala po nezřetelnou a napjatou hranici mezi literaturou faktu a literaturou odbornou, popřípadě populárně naučnou, na straně druhé zasahovala do prostorů, v nichž se stíraly meze literatury faktu a prózy fabulované, zejména detektivní a dobrodružné.

Soustředění na samotný fakt bylo charakteristické pro práce směřující spíše k vědecké popularizaci. Beletrizace textu zde byla obvykle minimální, autorský subjekt do něj nemusel vstupovat vůbec. Fabule byla oslabena, což

ovšem zpravidla textu neubíralo na narativnosti. Formálně se jednalo převážně o syntetické výklady, soubory kratších monografických statí (k tomuto typu lze v šedesátých letech přiřadit například historické práce Josefa Janáčka či přírodovědné knihy Zdeňka Michalce a Zdeňka Veselovského), případně o slovníkové zpracování monografického tématu (např. Bohové a hrdinové antických bájí Vojtěcha Zamarovského).

Protipólem tohoto scientistního typu bylo takové pojetí literatury faktu, v němž se fakt (např. historická událost, život historické osobnosti) stal základem příběhu – faktograficky založený text pak většinou směřoval k žánru příběhu s tajemstvím a ve vyprávění se často uplatňovaly fiktivní momenty. Beletrizace textu byla výrazná a škála beletristických postupů, jež tento proud literatury faktu využíval, byla poměrně barvitá. Autoři kombinovali postupy psychologizující, reportážní, cestopisné i detektivní.

Prózy detektivního a dobrodružného charakteru vycházely od roku 1965 v paperbackové edici Spirála nakladatelství Československý spisovatel a také v periodické, v trafikách prodávané edici Magnet z Vydavatelství časopisů ministerstva národní obrany. V této široce pojaté řadě byly kromě fabulovaných detektivek vydávány také jiné žánry, mimo jiné práce historické (František Šmahel: *Hranice pravdy*, 1969) a non-fiction prózy, zpracovávající konkrétní historickou událost, zvláště s kriminalistickou či špionážní zápletkou. K jejich autorům patřili zejména Roman Cílek (mj. *Výstřely ve vile Edelweis*, 1966) a Rudolf Ströbinger (*Pobřeží v plamenech*, 1966; *Mata Hari*, 1968).

Miroslav Ivanov

Pro utváření žánru v českém prostředí bylo klíčové, že navzdory rozšiřující se škále faktografických postupů začal být samotný pojem literatury faktu v průběhu šedesátých let spojován především s tím typem, který prezentoval MIROSLAV IVANOV – a to v takové míře, že tento autor začal být považován za iniciátora literatury faktu v Československu.

Ivanov vstoupil do širšího čtenářského povědomí na počátku desetiletí dvojicí knih, které byly spjaté s jeho vzděláním historika a literárního historika a předznamenaly dvě linie jeho příští práce. Historickou linii svého psaní zahájil knihou *Lenin v Praze* (1960; přeprac. s tit. *Lenin a Praha*, 1970), v níž se věnoval „vůdci světového proletariátu“ a zejména identifikaci míst, na kterých pobýval při své cestě do Prahy v roce 1912.

Ke stejné linii autorovy produkce šedesátých let se přiřadily práce, v nichž se vracel k dějinám českého protifašistického odboje, ke kořenům a průběhu druhé světové války. Na knihu *Nejen černé uniformy*, ve které rekonstruoval přípravu atentátu na říšského protektora (1963; přeprac. s tit. *Atentát na Reinharda*

Heydricha, 1979), navazovala *Noc hnědých stínů* (1967) a soubor tří špionážních příběhů *Černý dostal mat* (1967).

Druhý tematický okruh Ivanovova pojetí literatury faktu vymezila kniha *Historie skoro detektivní* (1961), v níž se autor věnoval především příběhům z dějin české literatury. Ve vědomé opozici vůči „nudné“ literární vědě se zaměřil na čtenářsky atraktivní a opomíjená literárněhistorická tajemství a „bílá místa“, zvláště na problémy biografické (Máchova podoba) a topografické povahy (hledání reálného předobrazu a dějiště Olbrachtovy Anny proletářky). Dvě kapitoly z *Historie skoro detektivní* Ivanov přepracoval v knize *Modrá ozvěna* (1963).

Obdobná pátrání po historických událostech, životních osudech spisovatelů a dalších historických osobností, po jejich pseudonymech, reálných předlohách literárních textů či po okamžicích vzniku jednotlivých děl a dalších záhadách se stala trvalou součástí Ivanovovy tvůrčí metody v následných desetiletích. Oběma knihami tak Ivanov do českého kontextu uvedl typ literatury faktu, která předmětnou „skutečnost“ (např. historickou událost) čtenáři zatraktivňuje tím, že si ji formuluje jako záhadu, po níž je nutno pátrat a kterou on, autor, také odhaluje. Zpravidla proto pracoval s prolínáním dvou dějových linií: zatímco první osvětluje sledovaný jev či událost, druhá vykresluje proces jeho poznávání. Autor beletrizuje své vlastní pátrání a heuristickou práci (archivní bádání, rozhovory s odborníky, návštěvy historického místa apod.), případně rekonstruuje výzkum uskutečněný někým jiným. Výrazně (mnohdy až redundantně) přitom využívá techniky montáže pramenů: korespondence, deníků, úředních dokumentů, autentických vzpomínek či biografických medailonů.

Fabulační princip postupně odhalované záhady, který určil například i Ivanovův soubor věnovaný české literatuře od nejstarších dob po 20. století (*Labyrint*, 1971), otevíral literární a historické poznatky pro široké vrstvy čtenářů, mnohdy však autora přiváděl až k pokušení hledat otázky i tam, kde nejsou, a každou svou odpověď prezentovat jako originální.

Vlastním centrem Ivanovova zájmu se stala především literatura a kultura 19. století. Naplno svou metodu rozvinul zejména v pracích zabývajících se pravostí Rukopisu královédvorského a Rukopisu zelenohorského, okolnostmi jejich vzniku, nalezení i bojů o ně. Podnítil přezkum obou literárních památek za využití nových kriminalistických metod a závěry z tohoto pátrání shrnul v knihách *Tajemství RKZ* (1969, na pokračování v *Literárních novinách* v roce 1967) a *Záhada Rukopisu královédvorského* (1970). Soustředil se přitom nejen na chemické analýzy rukopisů, ale navštívil a popsal také místa jejich nálezu, posoudil biografická data jejich objevitelů a (pravděpodobných) tvůrců a zrekapituloval historii polemik o jejich pravosti.

Další podoby literatury faktu

K autorům literatury faktu, kteří se věnovali literárněhistorické problematice, lze počítat i VLADIMÍRA KARBUSICKÉHO. Jeho knihu *Nejstarší pověsti české* (1966) do žánru vřazovalo kontroverzní téma a autorovy provokativní, odborným publikem velmi rozpačitě, respektive odmítavě přijímané závěry. Práce stavěla na autorově znalosti dosavadní literatury o tématu a v návaznosti na jeho předchozí stati hledala k nejstarším českým příběhům paralely a zdroje v evropském písemnictví. Karbusický směřoval k scientistnímu typu literatury faktu. Svě výklady beletrizoval a estetizoval, nicméně autorské pásmo je v jeho knihách slabé, vypravěč čtenáře zpravuje o svých úvahách, postup svého badatelského pátrání mu však nenabízí a nevyužívá ani montážních postupů.

Stejně postupoval i olomoucký literární vědec, bohemista a slavista OLDŘICH KRÁLÍK v knize *Šest legend hledá autora* (1966). Literárněhistorickým rozborem šesti svatováclavských a svatovojtěšských legend, jež vznikly těsně kolem roku 1000, se Králík přiklonil ke ztotožnění jejich autora Kristiána s Radimem, bratrem sv. Vojtěcha. Králíkova kniha znamenala posun v bádání o nejstarších literárních památkách týkajících se českého prostředí. Autor v ní čtenářskou náročnost problematiky úspěšně překonával důrazem na kulturněhistorický kontext i napínavostí líčení.

Již Ivanovův příklad vtáhl do literatury faktu také tematiku historickou, archeologickou a kulturněhistorickou, čerpající ze starších i novějších, českých i světových dějin, tedy tematiku, která se později, v sedmdesátých a osmdesátých letech, prosadila jako tendence rozhodující. Z ostatních autorů ji v šedesátých letech profilovaly především dvě osobnosti: Josef Janáček, zaměřující se především na české a světové dějiny raného novověku, a Vojtěch Zamarovský, zabývající se dějinami a kulturním dědictvím antických civilizací.

Historik JOSEF JANÁČEK se věnoval literatuře faktu v úzké souvislosti se svým vědeckým bádáním. Centrem jeho odborného zájmu byly dějiny 16. století, jejich sociální, hospodářské a kulturní aspekty v českých zemích i v celoevropském kontextu. Důsledky, jež pro lidstvo měly zámořské objevy a myšlenkový odkaz renesance a humanismu, nastínil v pracích *Století zámořských objevů* (1959) a *Kolumbovo dědictví* (1962). Vedle obsáhlých kolektivních dějin Prahy, jež redigoval, vznikly stylisticky vytříbené práce na pomezí literatury faktu a vědecké popularizace, zalidňující pražské památky konkrétními příběhy, lidskými osudy a historickými událostmi (*Vyprávění o Staroměstské radnici*, 1961; *Vyprávění o Vyšehradu*, 1964). V syntéze *Malé dějiny Prahy* (1968) pak vylíčil historii pražské kotliny od pravěku až po současnost.

K archeologii v českých zemích obrátil pozornost prací *Pevnost v lužním lese* JOSEF POULÍK (1967). Charakterizoval v ní společnost a kulturu Velké Moravy a současně popsal poválečné archeologické výzkumy v Mikulčicích, jichž se osobně zúčastnil. Přiblížil metody archeologovy práce i způsoby interpretace hmotných pramenů, jež nakonec vedly k vytvoření celistvého obrazu o životě ve vzdálené minulosti. Svou práci psal ich-formou a kombinoval v ní reportážní postupy s objektivizujícími výklady.

Z odborně školených historiků se v šedesátých letech literatury faktu jedinou knihou přiblížil také FRANTIŠEK ŠMAHEL, specialista na dějiny husitského věku. V knize *Hranice pravdy* (1969) sledoval postoje Jana Husa v časovém rámci jeho výslechu a soudu na kostnickém koncilu. Šmahelovo líčení se svou expresivitou, psychologizací postav a popisy reálií klonilo k tvaru historického románu či novely, ale faktografická důslednost a zázemí v soudobé historické vědě je vřazovaly mezi kvalitní beletrizující práce literatury faktu.

Vedle těchto profesionálních historiků pojímal česky i slovensky píšící VOJTĚCH ZAMAROVSKÝ literaturu faktu spíše v duchu čtenářsky přístupné vědecké popularizace. Dbal na to, aby jeho tvrzení byla v souladu s nejnovějšími poznatky historické vědy i se soudobými nálezy a závěry archeologie. Podobně jako další autoři literatury faktu konfrontoval odbornou literaturu s autentickou osobní zkušeností – cestoval na místa, o kterých psal, navštěvoval archeologické expozice, vykopávky, muzea i galerie, konzultoval vše s odborníky. Tvarově lze jeho díla zařadit jako „historický cestopis“ (mj. *Za sedmi divy světa*, slovensky 1960; česky 1963), využíval však i postupů příběhu s tajemstvím (např. v knihách *Za tajemstvím říše Chetitů*, 1961; *Objevení Tróje*, 1962, *Na počátku byl Sumer*, 1966). Přebíral rovněž prvky biografické prózy: v knize *Objevení Tróje* popsal osudy archeologické expedice Heinricha Schliemanna, v knize *Za tajemstvím říše Chetitů* přiblížil práci orientalisty Bedřicha Hrozného, který vyluštil klínové písmo. Vedle výkladu dějin dávných civilizací paralelně sledoval historii jejich znovuobjevování – podrobně se věnoval rozvoji archeologie jako vědního oboru a současně líčil životní i profesní osudy jejich průkopníků.

V dobrodružném líčení archeologických nálezů a vědeckých objevů Zamarovský navazoval na práce německého spisovatele a žurnalisty C. W. Cerama, jehož na začátku šedesátých let uvedl do českého prostředí překladem knihy *Bohové, hroby a učenci*. O dějinách starověkého Říma Zamarovský synteticky pojednal v práci *Dějiny psané Římem* (1967), kulturu starověkých civilizací přiblížil dále i slovníkem *Bohové a hrdinové antických bájí* (1965), shrnujícím příběhy protagonistů antických mýtů, jež se staly výrazným inspiračním zdrojem evropské kultury a zejména literatury.

Dějinám Apeninského poloostrova se dále věnovali JAN BURIAN a BOHUMILA MOUCHOVÁ. V knize *Záhadní Etruskové* (1966) se pokusili

odpovědět na otázky etnického původu Etrusků, původu jejich jazyka a dosud nevyluštěného písma, charakteru etruské společnosti i jejího kulturního významu pro rozvoj antického Říma.

Velmi akcentovaným tematickým okruhem české literatury faktu se staly moderní dějiny, zvláště dějiny válečných konfliktů. Žánr literatury faktu se tu rozvinul ve značné šíři – od nefabulovaných striktně faktografických prací přes objektivizující výklady směřující k publicistice až po víceméně již beletristické útvary dobrodružné, respektive špionážní.

Zájem o dějiny druhé světové války a o jejich co možná objektivní (tedy i apolitický) výklad stoupal od počátku šedesátých let. Prvními čtenářsky přístupnými syntézami o průběhu druhé světové války v Evropě i jejích důsledcích se staly *Evropa ve stínu Hitlera* VLADISLAVA MOULISE (1963) a *Nacismus a Třetí říše* BOHUMILA ČERNÉHO a JAROSLAVA CÉSARA (1963). Československý protifašistický odboj připomínaly přehledové práce i obrazové publikace (např. TOMAN BROD – KAREL BARTOŠEK: *Pražské květnové povstání 1945*, 1961; Brodovy knihy *Odboj proti fašistické okupaci 1939–1945*, 1964, a *Druhá světová válka 1939–1945*, 1966). Historici se problematice druhé světové války a jejích kořenů věnovali v odborných pracích, v popularizujících textech i v literatuře faktu. Sklonek druhé světové války přiblížili Bohumil Černý a Jaroslav César v pracích *Akce Valkýra* (1966) a poněkud dobrodružněji v *Soumraku vlčího doupěte* z roku 1965 s důrazem na osobu Adolfa Hitlera. Na průběh druhé světové války v Itálii a politickou úlohu Mussoliniho se soustředil ROBERT KVAČEK s MILOSLAVEM SVOBODOU (*Konec diktátora*, 1968).

Dílčím problému nastolení nacistického režimu a pronásledování antifašistů se věnovali ROMAN CÍLEK (např. *Výstřely ve vile Edelweiss*, 1966; *Vlkodlaky kryje stín*, 1968, spolu s JIŘÍM FABŠICEM) a VÁCLAV PAVEL BOROVIČKA (*Vražda jasnovidce Hanussena*, 1968), kteří směřovali k beletristickému, dobrodružnému zpracování faktů. Borovička se, podobně jako RUDOLF STRÖBINGER (*Mata Hari*, 1968; kniha je spíše drobnou biografií využívající postupů dobrodružné prózy), později zaměřil na dějiny špionáže (*Tajemství špionáže*, slovensky 1967; česky 1969; *Mistři tajné služby*, 1969).

Odborné práce i literatura faktu obrátila pozornost k tabuizované účasti československých vojáků v bojích na západní frontě a na Středním východě. V reportážní knize *Tobrucké krysy* (1967) popsal Toman Brod účast československého praporu v bojích v severní Africe. Československým jednotkám na západě a zvláště úloze československých letců v bitvě o Anglii se týž autor věnoval společně s EDUARDEM ČEJKOU v práci *Na západní frontě* (1963). Otevřením druhé fronty se zabýval RUDOLF STRÖBINGER (*Pobřeží v plamenech*, 1966), který přísně faktografický výklad dynamizoval téměř deníkovým zaznamenáváním jednotlivých událostí.

Specifický tvůrčí typ, zabývající se tematikou druhé světové války, reprezentoval publicista DUŠAN HAMŠÍK, který se pohyboval na pomezí literatury faktu a historicko-sociologického eseje a využíval také postupů reportážních próz i dalších publicistických útvarů. Události kolem atentátu na Reinharda Heydricha (jež zpracoval i Miroslav Ivanov) analyzoval spolu s JIŘÍM PRAŽÁKEM v knize *Bomba pro Heydricha* (1963). Již v této práci se soustředil na sociální analýzu nacistického režimu a upouštěl od přežívajících představ o lidské abnormalitě nacistických vůdců. Tuto tezi propracoval také v knize *Génius průměrnosti* z roku 1967 věnované Adolfu Hitlerovi a v práci *Život a dílo Heinricha Himmlera*, která byla publikována nejprve v samizdatu (1974), oficiálně pak až po autorově smrti (1986, s tit. *Druhý muž třetí říše: Heinrich Himmler*). Osudy čelných mužů nacistického Německa Hamšík analyzoval na pozadí jejich rodinného a sociálního zázemí, což mu umožňovalo vnímat je jako produkty doby a společnosti, ve které průměrná „normalita“ přerůstá v představy o nadřazenosti německého národa a k hrůzám války a vyhlazovacích programů. K aktuálním událostem se Dušan Hamšík vyslovil reportážně-analytickou metodou v knize *Spisovatelé a moc* (1969). Na příkladu spisovatelské obce a konkrétně IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů pojmenoval příčiny krize socialismu a myšlenkové obrody společnosti, jež vyústila v demokratizační změny roku 1968.

K analýze politických událostí šedesátých let přistoupil i JINDŘICH VOLEK, sledující především proměnu politiky Spojených států (*Meze odvahy*, 1965; *Kritické dni J. F. Kennedyho*, 1968; *Kennedyové*, 1970).

Vedle formujícího se historického proudu se jako odborně i beletristicky silná osobnost prosadil profesionální etnograf MILOSLAV STINGL, zabývající se indiánskými kmeny a exotickými kulturami Oceánie. Publikoval jak práce odborné, tak i literaturu faktu a cestopisy. Jeho výchozím dílem náležejícím do oboru literatury faktu se stala kniha *Indiáni bez tomahavků* (1962), která je spíše čtenářsky přístupnou vědeckou popularizací atraktivního tématu. Stingl zde synteticky sleduje vývoj indiánské společnosti, respektive jednotlivých kultur a kmenů až po současnost. V knize *Indiáni na válečné stezce* (1969) pak vypráví třicet nejslavnějších příběhů o indiánských bojovnících a vojenských konfliktech mezi bílými osadníky a Indiány v Severní i Střední Americe v průběhu několika staletí. Kulturu Mayů přiblížil v knize *Za poklady mayských měst* (1969). Cestopisu se blíží Stinglova výrazně beletrizovaná práce *Indiáni, černoši a vousáči* (1970), v níž autor popisuje svou cestu na Kubu, kubánskou kulturu i způsob života dávných i nynějších obyvatel tohoto ostrova.

Ačkoli se autorské zázemí rozšiřovalo, do konce šedesátých let se literatura faktu rozvíjela jen pozvolna. Tematicky se nicméně rozvrstvila a prokázala inklinaci české společnosti k historické, respektive

kulturněhistorické problematice. K přírodním vědám začala obracet pozornost až v dalších desetiletích, kdy také tento žánr doznal prudšího rozmachu.

Jestliže se nejenom česká literatura faktu šedesátých let zaměřovala především na humanitní obory, nedostatek prací přírodovědných byl více než dostatečně nahrazován překlady (Jacques-Yves Cousteau, Auguste Piccard, G. B. Schaller aj.). K výjimkám patřila například popularizující práce ZDEŇKA MICHALCE *Co nevíte o přírodě* (1960), v níž autor ve spolupráci s odborníky osvětloval „záhady“ živé i neživé přírody. Na obdobné základní otázky o každodenním životě zvířat odpovídal zoolog ZDENĚK VESELOVSKÝ v knize *Praobyčejná zvířata* (1964). Jeho kniha *Výlet do třetihor* (1969) byla „zoologickým cestopisem“ po Austrálii a přes svůj cestopisný rámeček měla charakter čtenářsky přístupné vědecké popularizace.

POPULÁRNÍ LITERATURA

REHABILITACE POPULÁRNÍ LITERATURY

Návrat čtenářů, autorů, překladatelů a nakladatelských redaktorů k populárním žánrům, tendence k opětovné specializaci zábavné četby a postupné rozšiřování její nabídky se na přelomu padesátých a šedesátých let staly faktem českého literárního života. Původní izolované autorské či vydavatelské experimenty, zprvu jen posouvající hranice úzkého budovatelského konceptu literatury, postupně přerostly ve spontánní a mnohostranný proud literárních aktivit. Na sklonku padesátých let bylo již zřejmé, že „populárnější“ podoby literatury nelze ze soudobého kulturního života vyřadit, a začalo se připouštět, že alespoň část knižní produkce může mít i čistě zábavné zaměření. Nadále přitom trvaly nároky na kvalitu takové tvorby – předpokládalo se, že si zábavné žánry mohou zachovat svou čtenářskou přitažlivost, aniž by hodnotově poklesly na úroveň komerčního „braku“.

Naznačený obrat našel své zdůvodnění i v rámci marxistické estetiky: „Je tedy nesporné, že hlavní funkcí detektivky vzhledem ke společnosti je zábavnost. A to zábavnost v plném nezkresleném slova smyslu, pojatá jako kulturní hodnota“ (Jan Cigánek: *Umění detektivky*, 1962). Představy z počátku předchozího desetiletí o socialistické literatuře jako nové, vyšší etapě české literární tvorby a čtenářství se na počátku šedesátých let přetvořily v ideál literatury rozvíjené ve dvou souběžných, kvalitativně si blízkých liniích – umělecky pronikavé a kultivovaně zábavné. Takové pojetí vyhovovalo tradiční české představě o kulturním poslání malého národa a zároveň souznělo se soudobou interpretací marxismu, v níž se socialismus promýšlel jako společenský projekt, jehož dějinná převaha se potvrdí až tehdy, dá-li člověku skutečně možnost rozvinout veškerý svůj potenciál, naplní-li všechny jeho antropologicky dané potřeby, podnítlí-li celý rejstřík jeho etických, estetických, kulturních a tvůrčích schopností.

Této koncepci vycházel vstříc i státem řízený vydavatelský systém, kde subvencovaná nakladatelství, ekonomicky nezávislá na kulturních představách nejširších vrstev, směřovala svou produkci k vyšším úrovním populární kultury či k oblastem jejího prolínání s literaturou uměleckou. Rehabilitace populární

literatury se promítla do vzniku nových knižnic, které začaly zpřístupňovat klíčové žánry, autory a tituly zábavné četby od konce 19. století do současnosti. Nakladatelství Mladá fronta ustavilo pro dobrou zábavnou četbu ediční řady Kapka a Smaragd, nakladatelství Svět sovětů edici Dobrá dobrodružná díla a nakladatelství Naše vojsko obnovilo edici Napětí, existující již v období 1945–48. Podstatnou změnou bylo, že se tyto knižnice orientovaly na dospělé publikum; do této doby se snahy o otevření prostoru pro dobrodružnou a fantastickou četbu realizovaly zpravidla ve sféře literatury pro mládež. Většina z nových či obnovených sbírek „knih pro každého“ (název Kapka byl zkratkou tohoto hesla) přitom startovala v zimě 1957–58. „Objev“ čtenářské zábavnosti a s ní spojené lehkosti, hravosti a nezávaznosti tedy byl – stejně jako rostoucí zájem o divadla malých forem, populární hudbu, jazz, swing či rokenrol – součástí obecnější proměny kulturní atmosféry. Mezi všemi těmito edicemi vynikla detektivní řada 3x..., vydávaná od roku 1963 Státním nakladatelstvím krásné literatury a umění. Každý její svazek vždy představoval třemi vybranými texty výrazné – především západní – autory kriminální prózy.

Pro populární žánry se v české literatuře šedesátých let otevíral specifický a v mnoha směrech neopakovatelný prostor. Původní otázka, zda populární literatura „ano“, či „ne“, byla transformována a nahrazena hledáním, jak novou zábavnou četbu zformovat, aby se mohla integrovat do literatury s uměleckými ambicemi.

Inspirace se hledala v zahraničí, přičemž se oficiálně kladl důraz na podněty literatury sovětské, zvláště po literárněkritické a literárněvědné „legalizaci“ dobrodružné a detektivní beletrie na moskevské konferenci, pořádané roku 1958. Ukázkou raných sovětských snah o adaptaci schémat senzační četby přineslo například české vydání parodického thrilleru Marietty Šagiňanové z počátku dvacátých let Mess Mend aneb Američané v Petrohradě (1958), opatřené autorčiným doslovem o historických a kulturních souvislostech prózy. Sovětský příklad však na prahu šedesátých let zdaleka již nepůsobil izolovaně, česká literatura si uvědomovala i aktuální kontext kultury západní. Jen několik málo let od velmi úspěšného amerického vydání (1953) bylo například do češtiny uvedeno naléhavé podobenství Raye Bradburyho 451° Fahrenheita (1957), katastrofická vize masové, odlidštěné, militární společnosti, v níž je nadvláda otupujících konzumních hodnot zajišťována totálním zákazem všech knih, jejich hromadným pálením a pronásledováním čtenářů. Doslov Josefa Škvoreckého přitom poukazoval na tendenci k intelektuálnímu „zhodnocování“ vědeckofantastického žánru ve světě, který proniká „za hranice laciné zábavy do oblasti literatury umělecké“ a potlačuje dobrodružný syžet ve prospěch ideologicko-filozofické spekulace o paradoxech a rizicích moderní civilizace.

Podrobnější výklad tohoto trendu i jeho zasazení do historie žánru přinesl esejistický seriál Marsyas USA, který Škvorecký napsal s Lubomírem Dorůžkou a Františkem Jungwirthem a uveřejnil v prvním až třetím čísle Světové literatury

v roce 1958. Jednotlivé kapitoly seriálu byly po vzoru Karla Čapka věnovány příznačným fenoménům současné západní masové kultury: kriminální a vědeckofantastické beletrii, erotickému tisku, paperbackovým edicím, kresleným seriálům (comics) a románovým bestsellerům. Smyslem přehlídky bylo odlišit pokleslé a „nebezpečné“ podoby populárních žánrů od podob „nosných“, nabízejících žádoucí impulz k dalšímu kulturnímu a uměleckému vývoji. Takový přínos nabízela podle autorů seriálu jednak vědecká fantastika, jednak detektivní literatura. Seriál zvláště vyzdvihl do té doby u nás prakticky neznámou poetiku americké tzv. tvrdé školy, upozornil na „realistické portrétování násilí“ v románech Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera i na jazykové gesto těchto autorů, čerpající z hovorových a slangových vrstev americké angličtiny a prozrazující společná východiska s moderním vypravěčstvím Hemingwayovým. Přípravoval se tak již překladatelský program pro šedesátá léta (Hammett vyšel česky v roce 1963, Chandler roku 1965). Zároveň seriál Marsyas USA naznačoval, na jakých základech a žánrech by měla stát původní česká zábavná četba, aby se nestala nebezpečnou „periferií“ socialistické literatury, ale – slovy autorů seriálu – její přívětivou okrajovou čtvrtí, „kam si lidé půjdou odpočinout tak, jako si do literárního centra chodí pro zážitky, které zmnožují život“.

Kriminální próza

Budovatelská kultura poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejích klíčových rysů. Žánrotvorný motiv zločinu měl sice v literatuře padesátých let velmi exponované postavení a patřil k nejméně frekventovanějším tématům, nicméně byl interpretován způsobem, který ho zbavoval jeho fascinující tajemnosti a současně kladl zábrany detektivce jako nezávazné literární hře s předem neznámým viníkem, jenž má být odhalen pomocí logického úsudku či intuice. Zločin byl v budovatelské literatuře vnímán jako součást historické konfrontace „starého“ a „nového“ světa. Nebyl tedy nahodilým vybočením z řádu lidských věcí, nevypočitatelným selháním a individuálním překročením hranic obecně sdílených hodnot, nýbrž útokem na principy nového života vedeným reprezentanty překonávané minulosti – třídně determinovanými reakcionáři, sabotéry či špióny vysílanými ze zahraničí. Každý kriminální skutek tak byl vlastně klasifikován a odhalen předem: byly známy jeho kořeny a projevy i nutnost a způsob jeho potrestání.

Třídní predestinace zločinu a jeho spojování s neblahým dědictvím „starého“, předrevolučního světa zůstala přítomna i v tematickém repertoáru české detektivky šedesátých let. Ztratila ovšem své dominantní postavení a byla různými způsoby významově obohacována. O psychologické či sociologické prohloubení tématu se kolem poloviny dekády pokusili EDUARD VALENTA (*Dlouhán v okně*, 1965) a PAVEL NAUMAN (*Dlouhý stín času*, 1966). Oba autoři, ať už svým prózám dali více kritický (Nauman), nebo nostalgický (Valenta) tón, pojímali

současnou českou společnost jako navenek sice jednotnou, vnitřně však dosud rozpolcenou sociální strukturu, kde nové elity a kulturní vzorce jen pomalu prorůstají někdejší měšťanskou tradicí.

Kolem roku 1958 se česká kriminální próza začala třídnímu a politickému pojetí zločinu vzdalovat a stále více se přikláněla k tradičnějším detektivním syžetům postaveným na momentu záhady a jejího odhalování. Příkladem kombinace detektivního syžetu se špionážní zápletkou může být román EDUARDA FIKERA *Kilometr devatenáct* (1960), vystavěný na schématu spiknutí dirigovaného ze západních ambasad. Naopak *Série C-L* (1958), dříve vydaný román z této dvojice, již autor ukončil svou sérii příběhů o rozvázném kontrarozvědčíku Kalašovi a jeho „pravé ruce“, mladém, nápady komicky hýřícím detektivu Karlíčkovi, je již dokladem tendence k rehabilitaci tradičního detektivního syžetu. O vlakové loupeži na trati Praha – Bratislava vypráví způsobem, který nezakrývá, že v jádru jde o typickou detektivní deduktivní hádanku postavenou na otázce, jak mohla být z uzavřeného prostoru jedoucího kurýrního vozu odcizena milionová emise bankovek. Potřebu zaštitit „obyčejnou“ detektivku poukazem na závažnější rozměr příběhu naplnil jen prolog k románu, v němž autor zdůrazňuje příčinnou spojitost mezi zvrácenou psychologií pachatelů a nelidským běsněním světa v letech velké války.

Obdobné snahy rehabilitovat zábavnou četbu a zároveň ji společensky ukotvit způsobem, který by neopakoval třídní a politické stereotypy předchozích let, byly pro přelom desetiletí příznačné. EMIL VACHEK v románu *Černá hvězda* (1959) po čtvrtstoleté přestávce navázal na sérii svých příběhů o inspektoru Klubíčkovi a vyfabuloval příběh o honbě za zázračnou zbraní, jejíž formule, ukryté v Čechách, se snaží zmocnit pohrobci nacismu.

V pozdější české kriminální beletrii šedesátých let příběhy o hrozbě ze strany německých revanšistů, o zločinných aktivitách těch, kdo prohráli druhou světovou válku, nalézaly uplatnění jen na nenáročném okraji dobové produkce, na přechodu mezi četbou pro mládež a pro dospělé. Tyto motivy se objevovaly ve špionážně-dobrodružných románech PAVLA HEJCMANA (např. *Případ Anthrax*, 1963) či KARLA FABIÁNA (vl. jm. Eduard Kirchberger; *Psí komando*, 1959).

Odlisný způsob aktualizace detektivního syžetu přinesl román KARLA MICHALA *Krok stranou* (1961), v němž mládí protagonisty, osobní perspektiva a humoristická stylizace vyprávění otevíraly prostor k ironickému glosování kariérismu, vnějškové angažovanosti a ke generačnímu odmítnutí zastaralých názorů na policejní práci, odkazujících ke kulturně-společenskému kontextu padesátých let. Michalův román představoval pokus, jak při zachování rozhodující role detektivní zápletky a zábavného charakteru díla rozšířit kriminální prózu o motivy, jimiž by se zapojovala do aktuální diskuse o morálních principech současného života.

Společným jmenovatelem úsilí o novou detektivní prózu se na počátku šedesátých let stalo hledání takového žánrového tvaru, který by ji sblížoval se společenskou skutečností. Čtené literárněkritické, historické i teoretické příspěvky kladly důraz na realističnost a poznávací roli detektivky. Estetik a literární kritik Oleg Sus, který s programovým zaujetím novou produkcí zábavné četby soustavně glosoval, měl za to, že konečně nastala situace, kdy se detektivka může stát způsobem „noetické práce“ a detektiv „rozvědčíkem života“, tedy může plnit funkci, jež mu byla vinou trivializace žánru v minulosti upírána. Ke stejnému tématu se v příležitostných i zásadnějších časopiseckých statích, předmluvách, doslovecích a posléze knižních studiích vraceli mimo jiné Jan Cigánek, Zdeněk Heřman, Antonín Jelínek, Vladimír Pazourek, Josef Škvorecký a Zdeněk Vavřík.

Požadavek sblížení detektivní prózy s konkrétní společenskou realitou zastřešoval široké spektrum kritických názorů i tvůrčích aktivit. V průběhu první poloviny šedesátých let se v jeho rámci vyhranily dva zcela odlišné způsoby „hledání skutečnosti“.

Prvnímu směru šlo o vytvoření zvláštní, tzv. socialistické detektivky, která by vycházela vstříc čtenářské potřebě poutavých námětů, ale současně respektovala jiné pojetí zločinu, spravedlnosti a policejní práce v socialistické společnosti. Toto pojetí žánru navazovalo na budovatelské kulturní normy – vycházelo z představy o založení „nové“ podoby určitého populárního žánru. Sepětí s kulturou předcházejícího období se projevovalo také v masivní ideologizaci socialistické detektivky, jež kladla důraz na paternalistické pojetí státu a detektiva si v duchu pedagogických představ, komunistické ideologii vlastních, představovala jako vychovatele kolektivu. Jako vzor pro autory pokoušející se o socialistickou detektivku sloužily reportážní povídky sovětského policisty a spisovatele Lva Šejnina.

Teoretickou formulaci takto pojaté detektivky přinesla kniha JANA CIGÁNKA *Umění detektivky* (1962), která již titulem propojovala významný okrajový žánr s velkou literaturou. Cigánek předpokládal, že v socialistické detektivní próze dojde k demytizaci zločinu a s tím i k odklonu od spektakulárních, „krvavých“ poloh žánru, jaké představovalo soustředění „kapitalistické“ detektivky na vraždu. Typ velkého detektiva, tajemného, geniálního „nadčlověka“, který – jako Sherlock Holmes – ohromuje okolí bezchybnými výsledky svého uvažování, měl pod něj ustoupit kolektivnímu pojetí pátrání. Vyšetřovatelé se pak z pouhých „pronásledovatelů“ měli proměnit v ty, kteří „pomáhají upevňovat nové normy společenského soužití“. Odhalení a trest tak podle Cigánka již neměly vyjadřovat jen triumf neosobního práva, ale i morální převahu socialistického kolektivu nad delikventem.

První pokus o tento typ socialistické detektivky představoval povídkový soubor KARLA TOMÁŠKA *Okresní oddělení* (1962, vl. jm. Tomáš Řezáč).

Protagonistou Tomáškovy sbírky je kolektiv policistů ze služebny na periferii Prahy, hlavním tématem pak jejich snaha vykořenit ve svěřeném okrsku obyčejnou, všední drobnou zločinnost. Kriminalisté tu vystupují jako permanentní hlídky, jejichž cílem je kombinací bedlivého sledování, pochopení a přísnosti předejít bujení zločinu a polepšit či napravit pachatele. Tomuto cíli pak odpovídá i symbolický koníček nestora týmu, který je vášnivým sadařem a opravuje vadný štěp všude, kde na něj narazí.

Na rozdíl od idylicky pojaté, poetikou všedního dne ovlivněné knihy Karla Tomáška byla ve dvojici povídkových sbírek RUDOLFA JÁNSKÉHO *Tady bezpečnost* (1966) a *Bezpečnost zasahuje* (1967, společný pseudonym Jana Vítka a Rudolfa Kalčíka) socialistická detektivka rozvinuta do podoby historického cyklu, který měl svědčit o společenském vývoji od roku 1945 do současnosti. Pevný ideologický rámec Kalčíkova pitavalu utvářely povídky o skutečných událostech, jako byl třeba ozbrojený útěk bratří Mašinů na Západ. Ty se v knihách střídaly s politicky neutrálními případy, volenými ovšem tak, aby byl čtenář zaujat senzační látkou (např. sériové vraždy).

Model socialistické detektivky se z hlediska osobitější tvorby záhy projevil jako neperspektivní. Jeho zásady naplňovaly především novinářské, dokumentární stylizované cykly kriminálních příběhů „ze života“, často vzniklé na náměty z policejní praxe. Týkalo se to *Kriminalistické laboratoře* (1966) a dalších sbírek vznikajících podle televizních seriálů VLADIMÍRA ŠKUTINY a JAROSLAVA ŠIKLA nebo sbírky krátkých „detektivek, které psal život“ od IVANA MILANA JEDLIČKY (*Léon Clifton se vrací*, 1969).

Druhý směr rozvoje detektivní prózy šedesátých let popíral perspektivu jakéhosi nového, „vyššího“ stadia žánru a namísto toho upínal svoji pozornost k převzetí toho nejlepšího z minulosti i současnosti západní detektivky. Tímto směrem se nesly i eseje JOSEFA ŠKVORECKÉHO, jednotlivě publikované od roku 1962 a knižně soustředěné do souboru *Nápady čtenáře detektivek* (1965), kde autor rozváděl myšlenky naznačené již v seriálu *Marsyas USA*. Polemika s Cigánkovými úvahami byla sice u Škvoreckého tichá, ale zjevná. Škvorecký stále odkazoval na anglosaské prameny detektivky a připomínal a vykládal její klasické desatero, pochyboval o možnostech realistické detektivky, ukazoval na význam originálně pojaté figury detektiva a zdůrazňoval „působ logické dedukce“ a „romantickou stránku dobrodružství“.

O životaschopnosti tohoto návratu k „obyčejné“ detektivce svědčí práce autorů různých literárních východisek, kteří v průběhu šedesátých let pozdvihli standard detektivní prózy na nebývalou úroveň. Znakem, který jejich prózy spojoval, byla snaha o kultivaci logicky založené detektivní zápletky a o rozšíření jejího významového potenciálu prostředky psychologické, humoristické a také historické prózy. Právě v románech a

povídkách zrealňujících logickou zápletku její historizací dosáhla česká detektivní próza šedesátých let svého vrcholu.

Prvním, kdo propojil detektivní syžet s historickým tématem, konkrétně s krvavě ukončenou stávkou textiláků z roku 1870, byl JOSEF NESVADBA v *Případu zlatého Buddha* (1960). Kombinace zločinu s dějinami třídních bojů ještě bezprostředně vyrůstala z kultury počátku padesátých let (ostatně látkově román vycházel z autorova staršího dramatu *Svárov*). V románovém podání byly ovšem historické kulisy poněkud znejasněny a zobecněny a próza byla vystavěna jako příběh s tajemstvím, v jehož významovém středu je postava učitele: člověka, který se ocitl v roli příležitostného vyšetřovatele a v neznámém prostředí horské vesnice se zaplétá do sítě temných intrik.

Na obdobné situaci, vyvedené mimo úzký rámeček kriminálního žánru, byl založen také následující Nesvadbův román *Dialog s doktorem Dongem* (1964), rozehrávající v soudobém českém a vietnamském prostředí modelovou konfrontaci generačních, ideologických a kulturních postojů k socialismu tak, aby se v jejím vyústění odhalovaly tragické konce dogmatického revolucionářství. Oběma romány se Nesvadba přihlásil ke způsobu, jímž schémata příběhů s tajemstvím prohluboval o rovinu morálních a politických významů anglický romanopisec Graham Greene – jeden ze světových autorů, jejichž prostřednictvím do českého prostředí již od konce čtyřicátých let a znovu o deset let později vstupovaly současné snahy o uměleckou transpozici populárních žánrů.

Způsob, jak se vyhnout omezením současné látky, ale přitom uvést do detektivní prózy naléhavě pocíťované společenské téma, představoval románový cyklus *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967), který vyšel pod jménem JANA ZÁBRANY a k jehož spoluautorství se v roce 1990 přihlásil JOSEF ŠKVORECKÝ. Cyklus, zamýšlený původně jako pentalogie (čtvrtý díl se měl odehrávat po roce 1945 v pohraničí, poslední, pátý díl kolem února 1948), zůstal po sovětské invazi nedokončen. Hlavní dějové pásmo cyklu bylo situováno do nedávné minulosti, pojaté ovšem jako uzavřená kapitola historie (rámcové vyprávění uvozovalo vlastní děj jako ohlédnutí, jak „to všechno bylo před těmi dávnými a dávnými časy“). První z případů detektivní kanceláře Ostrozrak se odehrával na počátku třicátých let, další za druhé republiky (což samo znamenalo v kontextu české beletrie novum) a poslední v konečné fázi okupace. Společným jmenovatelem trilogie bylo napětí mezi parodickým, satirickým, humoristickým a sentimentálně nostalgickým tónem vyprávění obklopujícím logicky pečlivě vystavěnou zápletku. Její herní charakter podtrhovaly šifrované indicie, textové hříčky a sdělení zakódovaná v textu (vložené básně, dopisy). Společenskou realitu vtahovali do Škvoreckého a Zábranova vyprávění aktéři formovaní jako satirické typy a reprezentující v tragigroteskní hyperbole rozklad české společnosti pod náporom totalitarismu. Komicky nesourodý pár detektivů tvořily hlavní osoby cyklu –

vypravěč, doktor filozofie Pivoňka, a jeho dívka, hvězda periferních tančiren a majitelka zdravého selského rozumu Božka Skovajsová. Detektivní, společenská i sentimentální rovina vyprávění byla prosycena aluzemi na populární žánry; jako celek transformoval Škvoreckého a Zábranův cyklus kompoziční princip historicko-společenské kroniky, náležející k prestižním žánrům socialistického realismu. Literární kvalita cyklu je zřejmá i ze srovnání s jinou prózou podobného námětu, s detektivkou EMILA VACHKA *Devatenáct klavírů* (1964), kde se podobné téma historické situace Československa tísněného na konci třicátých let zevnitř i zvenčí německou politikou podávalo na proklamativní úrovni.

Po prvorepublikových kulisách sáhl také JIŘÍ MAREK v *Panoptiku starých kriminálních příběhů* (1968). Kaleidoskopický soubor krátkých povídek, napsaný na podnět spisovatele a někdejšího kriminálního reportéra Františka Gela, zahájil triptych autorových knih o případech rady Vacátka a detektivů pražského kriminálního oddělení zvaného Čtyřka (na něž se soustředil souběžně vznikající televizní seriál) i o kauzách dalších policejních, četnických nebo soudních protagonistů. Sběrka čtenáře oslovovala malebným žánrovým realismem, prostoupeným idylizací „dávné“ – předválečné – doby. Evokace jejích půvabů přerůstala v Markově práci v obraz ideálního světa, prodchnutého spravedlivým řádem, kde i vztahy mezi ochránci zákona a těmi, kdo ho přestupují, jsou vedeny v duchu profesionálních tradic a nepsaného kodexu cti. Styčným bodem Panoptika s poetikou socialistické detektivky ze současnosti byla pozornost obrácená ke kriminalistickému kolektivu a jeho každodennímu úsilí; sklon k relativizaci zákona, poměřovaného lidskostí, podtrhoval Markovu inspiraci v detektivních povídkách Karla Čapka, byť bez jejich spodního filozofického proudu.

V protikladu k prózám usilujícím o společenské a psychologické zrealnění detektivního syžetu se od poloviny dekády začaly objevovat kriminální prózy zdůrazňující naopak herní možnosti žánru. Abstrahované detektivní zápletky tohoto typu přinesla sbírka anekdoticky pointovaných, krátkých povídek JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Smutek poručíka Borůvky* (1966). Autor v ní prezentoval deduktivní etudy, v nichž nejen dokonalost pachatelova plánu, ale i logické úvahy vyšetřovatele pravidelně ztroskotávaly na přehlédnutém detailu nebo jediném chybném předpokladu. Postavu invalidního vědce-detektiva, zbaveného možnosti jakékoli jiné než rozumové aktivity a řešícího historické i současné kriminální případy od stolu své pracovny, načrtl LUDVÍK SOUČEK (*Případ ztraceného suchoplavce*, 1968).

Parodickou antitezi k „realistické“ detektivce vytvořil VILÉM HEJL, který v *Sebraných zločinech Vladimíra Hudce* (2 sv., 1965, 1966) pozměnil tradiční – z literárních i filmových parodií známý – příběh o spisovateli detektivek, který začne své výmysly prožívat jako skutečnost. Hejlovi detektivkáři se stane něco podobného: zatímco nakladatelství i televize jeho příběhy odmítají

jako nepravděpodobné a vzdálené skutečnému životu a problémům i možnostem současné společnosti, jeho nápady na dokonalý zločin s úspěchem realizuje zlodějská banda. Principu, s jehož pomocí se tradičně odhalovala iluzivnost a nepravdivost žánru, tu autor užil k humorné perzifláži normativně pojímané „skutečnosti“ socialistického života.

Za tvárným i tematickým rozrůžňováním detektivní četby šedesátých let stáli především spisovatelé, jejichž hlavní zájem se soustředil na jiné žánry a typy literární komunikace a pro něž psaní detektivních próz představovalo vybočení z dlouhodobější tvůrčí dráhy nebo její vedlejší linii. Osobnostem tohoto typu otevírala dobová poptávka po kvalitní oddechové literatuře možnost hledat, kam až sahají hranice literatury v socialistické společnosti, kde jsou meze literární tvořivosti a kam lze zajít při hledání čtenářského zájmu. Detektivní syžet byl přičiněním uvedených autorů vtahován do centra dobové prózy a vnímán jako svým způsobem umělecký experiment (→ s. 312, kap. *Próza*). Souběžně s tím se ovšem na této základně, vytvořené zhruba do poloviny šedesátých let, otevíral prostor pro autory, kteří se začali na psaní detektivek specializovat. V šedesátých letech se takto prosadili zejména dva detektivkáři: Václav Erben a Hana Prošková. Oba vyšli ze standardu, k němuž po stránce vypravěčské i tematické detektivní próza šedesátých let dospěla, ale znovu do ní vnesli takové fenomény populární kultury jako sériovost či postavu „velkého detektiva“, postrádajícího osobní vývoj a zapojení do historického času.

VÁCLAV ERBEN svého sériového hrdinu kapitána Exnera poprvé představil v románu z archeologického prostředí *Poklad byzantského kupce* (1964). Postava bonvivána, který v kabrioletu značky Mercedes přejíždí od jednoho případu (a zároveň od jednoho milostného dobrodružství) k druhému, byla koncipována v příkrém protikladu k pravidlům tzv. socialistické detektivky. Nešlo přitom jen o životní styl, ale i o zarytě individualistickou vyšetřovací metodu (místo spolupráce s kriminalistickým kolektivem se Exner vždy spoléhá jen na vlastní hlavu). Erbenův druhý detektivní román *Znamení lry* (1965) tematizoval rozchod detektivky šedesátých let se špionážní zápletkou: třebaže tu záhadná smrt důstojníka ve vojenském výcvikovém prostoru svádí ke špionážnímu rozřešení, Exner v závěru tuto ideologicko-politickou stopu odhalí jako mylnou. (Do konce šedesátých let vyšly z exnerovské série ještě romány *Bláznova smrt*, 1967, a *Vražda pro Zlatého muže*, 1969).

Jestliže Erbenův světácký suverén Exner přistupoval ke zločinu zvenčí, z bezpečného odstupů rozumu, úspěch pátrání malíře Horáce, protagonisty série krátkých románů HANY PROŠKOVÉ, byl založen spíše na umělecké intuici a psychologické introspekci, na ponoření se do zákutí lidské duše. Bezděčný detektiv-amatér Horác jedná jako součást „pokaženého“ světa kolem sebe, zločin mu není něčím cizím. Proto také mohl v závěru první autorčiny detektivní sbírky *Měsíc s dýmkou* (1966) ze soucitu s týraným

dítětem sám vzít cizí život. Vlastní nedokonalost protagonisty a jeho melancholické porozumění pro odvrácenou tvář lidství dominovaly též dějově navazující sbírce *Černé jako smola* (1969).

Vědecká fantastika

V literatuře šedesátých let se osobitě rozvíjely – částečně ve stínu kriminálního žánru – i další typy, tradice a modely populární literatury. Na prvním místě šlo o vědeckou fantastiku. Ta se od konce padesátých let polarizovala: jeden její směr byl představován zábavným či tendenčně zábavným románem, navazujícím na vědeckofantastickou epiku pro mládež druhé poloviny padesátých let a jejím prostřednictvím na obecné kontexty dobrodružné beletrie. V této „nižší“ linii se vědeckofantastická próza přibližovala dospělému adresátu a současně se proměňovala v čisté rekreativní četbu. Druhou – z hlediska literární a intelektuální hodnoty výraznější – linii fantastiky šedesátých let tvořily úvahově spekulativní prózy, v nichž se dědictví avantgardní prózy prostupovalo se vzory současné západní science fiction. Oproti tradičnímu dobrodružnému syžetu vysouvala tato „vyšší“ linie do popředí utopický rozměr žánru, přičemž v průběhu desetiletí postupně přecházela od optimistického pojetí světa (spjatého s idejemi technického, vědeckého a společenského pokroku) k pojetí deziluzivnímu, od lyrických vizí komunistické budoucnosti k antiutopickému románu, skepticky ohledávajícímu princip totalitárního společenského systému. Mezi oběma liniemi nicméně po celá šedesátá léta existovala široká přechodová oblast; zejména ryze dobrodružný vědeckofantastický román byl v dobové produkci spíše výjimkou a většina próz „nižší“ linie integrovala význačná dobová úvahová témata filozofického nebo politického zaměření spolu s antiutopickými momenty (k jejím typickým tématům patřil třeba nelidsky dokonalý svět kybernetických automatů s diktátorsky centralizovanou mocenskou strukturou, dále otázky konvergence společenských systémů, zákonitosti společenského pokroku či rozpor mezi spotřebním blahobytem a humanitním ideálem plného a seberefektujícího se lidství).

Na přelomu padesátých a šedesátých let se vědeckofantastická beletrie ještě jen pomalu zbavovala ideologické ilustrativnosti, srovnávání předností socialismu se zápornými znaky kapitalismu.

O kapitalismu jako systému, který ohrožuje samu existenci lidstva, avšak zničí přitom naštěstí nejprve sám sebe, vyprávěl román *Konec ostrova Oscar* (1959), kterým debutoval pozdější autor kriminální beletrie a literatury faktu Václav Pavel Borovička (pod pseud. PAVEL VALES). Katastrofický obraz budoucnosti, kde by svět zůstal ovládnán zájmy kapitálu, přinášela též novela

FRANTIŠKA BĚHOUNKA *Projekt Scavenger* (1961), jednoduchý příběh o šíleném vynálezci, který má pro soukromý trust rozpustit ledovec nad antarktickým ložiskem uranu.

Apriorních zápletek však postupně ubývalo, autoři vědeckofantastické beletrie se stále více soustřeďovali na sám atraktivní příběh a dobrodružnou akci, odehrávající se v exotických kulisách jiných, v prostoru a čase vzdálených světů (IVAN FOUSTKA: *Vzpouřa proti času*, 1965). Tento proces se podepsal i na souborném knižním vydání volné trilogie VLADIMÍRA BABULY *Oceánem světelných roků* (1963) shrnující starší romány Signály z vesmíru, Planeta tří sluncí a prózu Přátelé z Hadonoše, jež předtím vycházela pouze časopisecky (čas. Pionýr 1954–56). Pro souborné vydání autor musel své starší vyprávění silně zkrátit a přepracovat, aby na únosnou mez omezil jejich ideovou apodiktičnost.

Znevěrohodnění propagandistických ideogramů posouvalo dobrodružný typ vědeckofantastické epiky dále na okraj literární tvorby. Jestliže ho ještě v padesátých letech mohla ideologičnost sblížovat s horizonty prestižní socialistické literatury, od počátku nové dekády nedostačovala konvenční dobrodružná vyprávění, postrádající odkazy k intelektuálně vyšším významovým horizontům, představám o umělecky kultivované rekreativní četbě. Příznačného ohlasu se dostalo rozsáhlému, původně novinovému románu *Dobrodružství v Eridanu* (1961) autorské dvojice JIŘÍ BRABENEC – ZDENĚK VESELÝ (oba autoři psali také kriminální beletrii). Literárně jednoduché, nicméně kompaktní vyprávění o kosmické výpravě ztroskotavší na daleké planetě nacházející se v pravěkém stadiu vývoje spojovalo prvky klasické robinzonády s dobrodružným syžetem cesty do pravěku a s milostnými motivy. Ve svém dějovém plánu sice de facto ilustrovalo takové ideje, jako je převaha spolupracujícího lidského kolektivu nad osamělým individuem či síla vědeckých a technických znalostí, umožňující člověku vymknout se diktátu přírodních sil, bylo však ideologicky nekonkrétní, odráželo především vágní technický či civilizační optimismus, náležející k dědictví světové kultury 19. století. Takováto emancipace dobrodružného žánru byla ovšem vnímána jako nepatřičný krok zpět ke komerční populární četbě minulosti: Oleg Sus označil *Dobrodružství v Eridanu* za sci-fi „večery pod lampou“.

Jako první krok poukazující k jiným možnostem žánru, než jaké realizovaly dobrodružné epeje, zapůsobily ke konci padesátých let názory JANA WEISSE, autora, jenž se fantastice věnoval již v kontextech avantgardní literatury ve dvacátých letech (utopický román *Dům o 1000 patrech* z roku 1929). V úvodu k románu *Země vnuků* (1957) se Weiss polemicky distancoval od vědeckofantastické prózy vyplněné pouhým dobrodružným cestováním po hvězdách, technickými vynálezy a cizími bytostmi. Poukázal zároveň na filozofičtější a diskusní polohy žánru. Tento ideál se pak pokusil

naplnit ve vlastních nových fantastických prózách, zejména v několika povídkových cyklech, v nichž lyricky přemítal o možnostech a rizicích „nového života“. Jeho pohledy do budoucnosti přitom zůstávaly až selankovitě idylické, vyvěraly z eschatologické víry v nového člověka, který bude osvobozen od mechanické námezdné práce a vymaní se z nadvlády hmotných statků i peněz (např. *Hádání o budoucím*, 1963).

Vedle Weisse se fantastické próze v šedesátých letech věnoval i další autor spjatý s meziválečnou avantgardou – člen někdejšího Devětsilu, architekt KAREL HONZÍK. Prózu *Stopa ve vesmíru* stojící na předpokladu, že v celém kosmu platí zákon pokroku a vývoje ke komunismu, napsal již zkraje padesátých let, vyšla ale až v roce 1970. Jeho próza *Znovuzřízení ráje* v roce 1961 signalizovala, že v náročnější vědecké fantastice docházelo k postupnému přesunu od utopických k antiutopickým modelům, k obrazům nefunkčních společenství, upírajících svým členům svobodu, poznání, osobní život i prosté štěstí. Román je sice rámován průhlednou kritikou kapitalistického systému, nicméně líčí krach utopického společenství dětí, vychovávaných francouzským revolucionářem podle Rousseauových zásad. Próza se stavěla skepticky k možnostem utopie, svévolně založené na rozumu, tedy bez zřetele k nedokonalosti, tělesné a citové přirozenosti člověka.

Formální znaky avantgardní poetiky (dominantní lyričnost, obrazný jazyk, metoda textové koláže) nenesly zdaleka jen práce pamětníků meziválečné literatury, jako byl Weiss či Honzík. Více či méně se aktualizovaly v celé náročnější linii vědeckofantastické produkce šedesátých let. Jejich kvintesencí se stal román JIŘÍHO SVETOZÁRA KUPKY *Hlavní muž světa* (1965), pietně – a bez osobitějšího přínosu i účelu – reprodukuje vnější rysy poetisticko-surrealistické prózy.

Klíčovou osobností úvahové linie české vědecké fantastiky byl od přelomu padesátých a šedesátých let JOSEF NESVADBA. Povídkové soubory *Tarzanova smrt* (1958), *Einsteinův mozek* (1960), *Výprava opačným směrem* (1962) a *Poslední cesty kapitána Nema* (1966) mu přinesly renomé tvůrce na vysoké literární úrovni obnovujícího možnosti žánru. Nesvadba se v těchto povídkách představil jako autor, který inklinuje k modelovému příběhu a nastoluje za použití obvyklých vědeckofantastických motivů v poutavých dějových zkratkách různé dějinné, etické, filozofické a psychologické paradoxy moderní doby.

První autorovy zralé texty tohoto typu obsahovala sbírka *Tarzanova smrt*, soustředující povětšinou krátké povídky s protiválečným vyzněním. Těžké svazky však tvořily dvě rozsáhlejší prózy parafrázující klasické příběhy populární tradice: *Stevensonův Ostrov pokladů* a *Burroughsův románový seriál o Tarzanovi*. Fantastický syžet se již v těchto novelkách stal nástrojem vyjádření autorova utkvělého tématu: situace člověka, který musí tápavě

hledat cestu z pasti, nastrojené politickými, historickými či psychologickými silami, které nemá ve své moci.

Následující Nesvadbovy sbírky se pohybovaly již především v rovině vědeckofantastické spekulativní hry. Zakládaly se na výrazných dějových nápadech a překvapivě pointovaných zápletkách, jejichž gradaci sloužil úsporný vypravěčský styl. V šedesátých letech se tak Josef Nesvadba stal zosobněním vědecké fantastiky v české literatuře. Obecnější platnost jeho literárních úvah o současné civilizaci se projevila také v ohlasu jeho děl v kontextu západní science fiction, kam jako jediný poválečný český autor v překladech pronikl. (O schopnosti vymyslet silnou, atraktivní zápletku svědčilo také to, že podle Nesvadbových povídek vzniklo několik filmů.)

Nesvadba se stal jedním z mála žánrových specialistů, většina autorů se do oblasti fantastiky uchylovala spíše příležitostně. Přitahoval je přitom zejména sám žánr antiutopie a ve spojení s ním i syžet vzpoury jedince proti systému. Protagonisté jejich próz byli zpravidla vystaveni (např. cestou na cizí planetu) určitému utlačovatelskému systému, postupně se seznamovali s jeho podstatou a pouštěli se do boje proti němu.

Civilizaci ovládanou centrálním počítačem, který nepřizpůsobivé jedince nahrazuje umělými bytostmi, lépe zapadajícími do jeho konceptu dokonalého života, takto popsal ČESTMÍR VEJDĚLEK v obširném románu *Návrat z ráje* (1961), střídajícím humoristické, pateticko-symbolické a napínavé polohy. Temný svět kapitalistické beznaděje, jehož obyvatelé jsou vydáni na milost a nemilost hédonistické oligarchii vládnoucí z umělých družic, nastínil JIŘÍ JOBÁNEK v próze *Stříbrné ostrovy* (1965).

Na rozdíl od obou předchozích románů, vrcholících destrukcí zhooubného systému, je hrdina *Blaženého věku* JIŘÍHO MARKA (1967) v boji se systémem poražen. Markova románová antiutopie, inspirovaná dílem Karla Čapka a vyjadřující aktuální pocity české společnosti v předvečer pražského jara, přinesla obraz technologicky řízené společnosti, plně automatizované a povrchně spokojené, která však postrádá vnitřní obsah a sama sebe udržuje prostřednictvím direktivního řízení všech složek života: cenzurou, tajnou policií, vězněním a politickými vraždami. Člověku „blaženého věku“ je v Markově románu soustavně upírána nejen osobní svoboda, ale i právo tázat se po podstatě věcí, hledat pravdu. Osud protagonisty je zároveň skeptickou anekdotou o obětech vlastních utopických snů: buřičem, kterého systém jako nepohodlného odstraní, je totiž v románu sám zakladatel tohoto systému, vynálezce technologie, která „blažený věk“ umožnila.

Mimořádný ohlas, zejména u dospívajících čtenářů, získaly v druhé polovině desetiletí prózy LUDVÍKA SOUČKA, především jeho trilogie o hledání role mimozemských civilizací v lidských dějinách *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964; *Runa rider*, 1967; *Sluneční jezero*, 1968). Ideologické motivy, dokládající morální převahu východního bloku a

odsuzující západní militarismus, jsou od prvního dílu trilogie podřízeny napínavému ději a racionálnímu rozkrývání mysteriózní záhady, která „není z tohoto světa“. Souček do českého kontextu vnesl populární hypotézy o historických kontaktech lidstva s tajemnými vesmírnými civilizacemi tak, jak je mají dokládat jinak nevysvětlitelné poznatky o dávných civilizacích. Šlo tedy o úvahy, které ve světovém kontextu proslavil Erich von Däniken (jeho první bestseller *Vzpomínky na budoucnost* vyšel česky roku 1969 právě v Součkově překladu). Autor přitom využil svých hojných zkušeností s populárně naučnou prózou a propojil – podobně jako Miroslav Ivanov v literatuře faktu – prvky fiktivní a faktografické prózy. Fantasknost vratce argumentovaných tvrzení vyvažoval dokumentární stylizací vyprávění, které fabulovanou výpověď jako by posouvalo do roviny „nezvratných“ faktů.

Cesta slepých ptáků byla se zřetelnou hravostí stylizována jako montáž různých textových pramenů, zpráv a subjektivních svědectví, jež v souhrnu podávají zprávu o objevech, které vědecká výprava učinila v nitru islandské sopky a které inspirovaly další výpravy a objevy dokazující mimozemskou přítomnost na planetě a v důsledku vedou až k výpravě na Mars. (Objektivizujícímu vyznění knihy napomáhala i její vizuální stránka, na níž měl jako výtvarný redaktor podíl Kamil Lhoták.)

Důležitou součástí Součkovy poetiky byly intertextové odkazy na klasiku dobrodružné fantastiky. Zápletka *Cesty slepých ptáků* navazovala na Vernův román *Cesta do středu Země*, jejíž hrdinové také proniknou do minulosti islandskou sopkou Snaeffel; Součkovi hrdinové ovšem objeví i to, co se francouzský romanopisec a vizionář měl pokusit zatajit.

Součkovy prózy spojovaly spekulativní a dobrodružnou linii české vědecké fantastiky šedesátých let. V autorově podání byla ovšem spekulativní science fiction redukována o momenty politické a společenské kritiky, intelektuální složka jeho románů se vyčerpávala senzačními hypotézami bez poznávacího rozměru.

Humor a satira

Také humoristické žánry procházely během šedesátých let výraznou tvarovou i hodnotovou diferenciací. V reakci na budovatelské pojetí humoru, které odmítalo nezávaznou četbu a protežovalo ideologicky pojatou satiru, vznikala díla tzv. nové satiry a lyrického humoru, jež vstupovala do hlavního proudu a byla v jeho rámci vnímána jako literární událost. Patřily k nim grotesky Karla Michala, ale i práce dalších autorů mladší generace, v nichž byl specifickým způsobem aktualizován odkaz avantgardní estetiky. Současně však byly restaurovány také ty typy zábavné humoristické prózy,

kteří neaspirovaly na vysokou literární hodnotu a vycházely vstřícně masovému čtenáři. (Zosobněním humoristické četby této úrovně se v průběhu šedesátých let stal Miloslav Švandrlík.)

Model budovatelské či komunální satiry, který se ustavil v první polovině padesátých let, ustoupil na okraj literární komunikace. Jeho aktuálním podobám se na počátku nové dekády říkalo satira „konkrétní“ či „adresná“. Reprezentovaly ho sborníky časopisu Dikobraz (např. *Západní větry* a *Meze nezorané*, oba 1962) a sbírky veršů, povídek a črt méně významných autorů (OLDŘICH POSPÍŠIL: *Okrajové satiry*, 1960; SVATOPLUK RAŠKA: *Pichlavé sloky*, 1961; MILAN DANĚK: *Hornický humor*, 1962).

I když tato „konkrétní“ satira uplatňovala nadsázku, vtip a ironii v míře přesahující zvyklosti předchozího období, i nadále se držela angažovaného, užitkového pojetí literární tvorby. Útočila především na zpátečnictví reprezentované kapitalismem a politikou západních států, v domácím prostředí pak na maloměšťáctví, lhostejnost a občanskou a politickou pasivitu, nejrůznější projevy kultu osobnosti, ale též na poetiku satirické produkce předchozího desetiletí. Stejná východiska charakterizují také několik humoristických próz známějších autorů, například *Švédský mramor* (1961), vesnickou novelu T. SVATOPLUKA, v níž byla konfrontována buržoazní vlastnická morálka s novou, vyšší morálkou družstevní vesnice, nebo povídky JIŘÍHO MARKA ze sbírky *Střelnice* (1962), které pranýřovaly „americké“ pojetí života.

Ústup od pojetí satirického textu jako nástroje, napomáhajícího při opravě nedostatků a nedokonalostí socialistického života, případně konfrontujícího komunistický ideál se starým kapitalistickým světem, byl patrný na tvorbě VÁCLAVA LACINY, v padesátých letech jedné z vůdčích osobností budovatelské satiry. V novelistických sbírkách *Vandrovní knížka* (1959) a *Rumpedanti* (1962) nyní kombinoval schémata budovatelské satiry s motivikou a kompozičními postupy vědecké fantastiky. V autorově následující knize, sbírce satirických veršů *Žlučové kameje* (1965), se již posilovaly prvky groteskní nadsázky a dadaistické hravosti. Dílem autorova návratu k počátkům vlastní tvorby z dvacátých let, tedy k poetické hravosti a literární parodii, se stal *Dódekameron juristický* (1968), prozaická sbírka imitující styl českých i světových spisovatelů a mířící proti „přetrvávajícím deformacím“ a absurditám života v socialismu. Prostřednictvím parodie se tu však Lacina distancoval také od těch literárních tendencí, které vnímal jako prázdnou módu: soudobou literaturu existenciálně a experimentálně zaměřenou, Franze Kafku a jeho napodobitele.

Podstatný krok od ideologicky koncipované, služební satiry učinili na přelomu padesátých a šedesátých let autoři z generace třicátníků, kteří v protikladu k služebnímu pojetí humoru položili důraz na svébytnost literatury, upřednostnili uvolněnou fantazii před realistickými obrazy

skutečnosti a usilovali o celistvější výpověď o bytostných otázkách člověka. Vraceli tak humoru a satíře etický a filozofický rozměr. Jejich prózy a verše směšovaly zpravidla satiru a humor, pracovaly s komickou obrazotvorností, jazykovým vtípem a s poetikou nonsensu (→ s. 279, kap. *Próza*).

Dobová kritika odlišnost jejich tvorby od humoristiky předchozího desetiletí zdůraznila tím, že ji začala označovat jako „novou satiru“. K jejím protagonistům patřili zejména KAREL MICHAL (povídková sbírka *Bubáci pro všední den*, 1961), dramatik a divadelník J. R. PICK (*Monoléčky muže s plnovousem*, 1961; *Ruce vzhůru, boys*, 1967) a MILOŠ MACOUREK (*Živočichopis*, 1962; *Žirafa nebo tulipán?*, 1964). Literární parodie přinesly sbírky literárního kritika MILANA SCHULZE (*Napalmanach*, 1960; *Ptáče a vědma*, 1964). Prolínání satiry s lyrickým humorem určovalo povídkovou sbírku JIŘÍHO BRDEČKY *Faunovo značně pokročilé odpoledne* (1966); černý humor a tragikomický úhel pohledu se uplatnil v Pickově novele *Spolek pro ochranu zvířat* (1969), situované do koncentračního tábora.

Teoretikem nové podoby humoru byl literární kritik a estetik Oleg Sus, který roku 1964 v Hostu do domu uvažoval, zda není na čase obnovit dědictví „slavné ‚veselé letory‘ naší levé avantgardy“. Sus prosazoval komiku jako integrální součást literatury a satiru jako způsob světového názoru. Soubor jeho časopiseckých studií soustředila kniha *Metamorfózy smíchu a vzteku* (1963; rozšíř. 1965).

Vedle nové satiry se na „odlehčování“ literárních norem podílela také vlna humorné fejetonistiky. Větší či menší mírou lyričnosti a polemikou se společenskou konformitou se vyznačovali autoři causerií a prozaici tvořící na pomezí fejetonu a povídky. Emblematickými tituly tohoto druhu se staly soubory próz JINDŘIŠKY SMETANOVÉ (*Koncert pod platanem*, 1959; *Ustláno na růžích*, 1966) a zejména *Dobře utajené housle* MIROSLAVA HORNÍČKA (1966), který výslovně proklamoval humor, jenž je „sám sobě účelem, cílem a smyslem“, a distancoval se v jeho jménu od komiky satirické. K velkým příběhům evropské i domácí kultury a k dějinám hudby se vracel hudební skladatel ILJA HURNÍK v apokryfních povídkách, založených na historickém či morálním paradoxu (*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969). Ze spisovatelů debutujících na sklonku období se jako autoři drobných fejetonistických forem uplatnili GABRIEL LAUB (*Zkušenosti*, 1967) nebo RUDOLF KŘEŠŤAN (*Kos a kosínus*, 1968). Tematicke chalupářství jako relativně nové oblasti lidské aktivity se věnoval FRANTIŠEK NEPIL v knížce *Jak se dělá chalupa* (1968).

Příznačným projevem „nového“ humoru a satiry druhé poloviny šedesátých let se staly paravědecké mystifikace. Sem spadají zejména počátky Divadla Járy Cimrmana spojeného s imaginární postavou zneuznaného českého polyhistora, vynálezce a všemělce, jak ji od roku

1966 představovaly rozhlasové pořady, divadelní hry a knižně publikované texty čtveřice ZDENĚK SVĚRÁK, LADISLAV SMOLJAK, JIŘÍ ŠEBÁNEK a KAREL VELEBNÝ (→ s. 368, kap. *Drama*). Premiéra první „cimrmanovské“ divadelní hry Akt proběhla v červnu 1967, první kniha *Jára (da) Cimrman* byla vydána v roce 1970.

Žánrově synkretický ráz měla parodická mystifikace, původně studentská recese ERVÍNA HRYCHA *Krhútská kronika* (1967), v ukázkách zveřejňovaná v časopise *Plamen* již od roku 1962. Podstatnou rovinu díla – zprostředkovaně inspirovaného osobitou tvorbou básníka T. R. Fielda – tvořilo groteskní rozpracování historie fiktivního národa Krhútů (sdílejícího s Čechy jedno území) a vylíčení jeho náboženství s ústředním kultem boha Lomikela. Formou výkladu vybaveného poznámkovým aparátem Hrych parodoval styl vědecké studie a v satiricky fraškovitém duchu parafrázoval příběhy z českých dějin a bájí od Sámovy říše až po 19. století, přičemž si pohrával s nacionalistickými i pokrokářskými koncepty. Zároveň svá vyprávění silně aktualizoval narážkami na současný kulturní a veřejný život a jeho konkrétní představitele.

K postupnému odpoutávání od schémat budovatelské satiry přispíval vedle „nové“ satiry a intelektuálně recesistické tvorby také rozvoj čisté zábavné humoristické prózy, neaspirující na vysokou uměleckou hodnotu.

Tento trend určil i charakter nově založeného festivalu Haškova Lipnice, jehož první ročník proběhl v srpnu 1959. Akce vyrůstala z kultu Jaroslava Haška jako vzorového satirika, vysmívajícího se „starému světu“. Práce, které ve stejnojmenné soutěži uspěly (a byly posléze havlíčkobrodským Krajským nakladatelstvím vydány v Lipnické edici), ovšem dávaly před společenskými náměty a satirickým zacílením přednost konvenčním podobám humoresky a zábavné humoristické četby.

Většina autorů se do oblasti oddechové humoristické beletrie vydávala příležitostně, často ve vědomé návaznosti na čtenářsky oblíbená díla domácích i světových autorů. Z. L. DUFEK se v knížce *Ještě jednou Klapzubáci* (1962) pokusil navázat na Bassův román, jehož nadsázku ovšem nahradil popisností. Z inspirace vančurovským humorem čerpal JIŘÍ VOTAVA, když v próze *Plavba s Klabochem* (1963) vylíčil milostný příběh s důrazem na humorně patetické vypravěčské gesto. Rozmach automobilismu a anglický humorista Jerome Klapka Jerome inspirovali FRANTIŠKA PILAŘE k románu *Tři muži v automobilu* (1966), jemuž dominovala tradiční charakterová a situační komika, humor přátelských impertinencí. Ve vložených vyprávěních se však čistá zábavnost spínala se satirickými výpady proti tendenčnosti v umění a proti „pravému realistickému umění dneška“. Jako autor přinášející do české humoristické produkce typ krátké, překvapivě

pointované humoristické povídky anglosaské tradice byl na sklonku období recenzenty přivítán JAROSLAV ZÝKA a jeho kniha *Nejistoty* (1969).

K tematickým jistotám nenáročné humoristické povídky patřila specifická profesionální prostředí – škola, sport či třeba „život komediantský“. Sportovní novinář MIRKO PARÁČEK v knize *V druhém poločase* (1959) položil důraz na kladné vlastnosti, které v lidech pěstuje sport. EVA a MIROSLAV RAMPOVI ve sbírce *Deset minut po zvonění* (1965) propojili téma školy se satirickými výpady proti ideologizaci výuky i života. Sbírká VLADIMÍRA MICHALA *Světáci* (1959) romantizovala „věčné klukovské veselí“ a dovednost cirkusových umělců, představených zde jako nositelé „zajímavé tulácké bídy“. Jednoduchá zábavnost převládla také ve folklorně stylizované humoristické próze: například ve výboru *Muderlanti zpod Žalýho* (1966), ve kterém chtěl JAROMÍR HORÁČEK ukázat rázovitost kraje, lidu a nářečí Krkonoš.

V šedesátých letech se publikační politika znovu otevřela také žánru anekdoty. Autorský ráz měly „dokumentární“ anekdoty VLADIMÍRA THIELEHO *Fůra humoru o známých lidech* (1960) a *Úsměvy Jana Masaryka* (1969). Knížka *Anekdoty na šťastnou cestu vypráví Jiří Štuchal* (1969) reprezentovala obligátní soubor anekdot spojený postavou vypravěče, známého rozhlasového moderátora. Aktualizoval se také specifický humor židovský, a to nejenom reedici Židovských anekdot Karla Poláčka (1967), ale i pásmem *Potkal Kohn Rabinoviče* (1968), jímž se JAN MARTINEC přihlásil ke snaze zbavit toto téma veřejného tabu, souvisejícího jak s traumaty holocaustu, tak s antisemitismem stalinského období.

Spisovatelem, jenž se oddechové humoristické beletrii věnoval soustavně, byl MILOSLAV ŠVANDRLÍK. Ten se již ve svém debutu *Z chlěvů a bulvárů aneb Smrt je moje východisko* (vydáno 1960 jako první svazek zmíněné Lipnické edice) představil jako autor žánrové komiky, která stojí především na náhodných kolizích, nedorozuměních a patáliích, na vykreslování milostných, rodinných a pracovních vztahů, povahových a tělesných svérázností a slabin lidského charakteru. Následující Švandrlíkova novela *Krvavý Bill a viola* (1961) parodovala pseudoromantiku Divokého západu, zprostředkovanou tzv. brakovou literaturou, a životní styl mládeže, holdující trampingu a četbě kovbojek. Nad satirickým vykreslením „vadné“ morálky tzv. páskovské mládeže, jaké bylo pevnou součástí poetiky budovatelské satiry, však v novele zcela převážila komická idylka o přerodu mladého hrdiny pod vlivem lásky. V následných letech Švandrlíkovo směřování k univerzálně přístupnému, společensky nekonfliktnímu humoru vyzkoušených syžetových a stylových modelů pokračovalo v povídkovém souboru *Od Šumavy k Popokatepetlu* (1962), v komických pověstech *Pražská strašidla* (1968), komediálním příběhu o lásce starších milenců a o zmatcích, které způsobuje v jejich rodinách (*Mořský vlk a veselá vdova*, 1970), i v parodické připomínce hororu (*Draculův švagr*, 1970).

Na sklonku desetiletí se Švandrlík ojediněle pokusil o politicky exponovanou látku. Satiricko-humoristický román o příslušnících pomocných technických praporů *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* vyšel ještě před nástupem normalizace (1969); druhý díl, napsaný vzápětí, byl vydán pod pseudonymem Rudolf Kefalín v Curychu v roce 1975. Jako celek byli Černí baroni humoristickou ozvěnou české „lágrové“ prózy a jejího zájmu o člověka deklasovaného, vyvrženého či marginalizovaného totalitním režimem. Švandrlík pojal armádní „převýchovu“ údajných nepřátel socialismu jako frašku, ve střetu vojenské oficiality a hlouposti stranil řadovým příslušníkům PTP – lidem, jimž zůstala jediná svoboda, totiž svoboda smíchu. Poloze nenáročné lidové četby odpovídala kompozice románu jako série volně řazených anekdot z vojenského života; předpoklady pro širokou oblibu Černých baronů byly dány i výrazně charakterizovanými postavami a situační komikou.

Autobiografickými momenty (Švandrlík sám u Pomocných technických praporů sloužil), vojenskou tematikou i náběhy k absurdní komice se Černí baroni typově blížili románu JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Tankový prapor*, napsanému již v roce 1954, ale vydanému až v Torontu v roce 1971; širší literární veřejnost se s ním však mohla zčásti seznámit již v letech 1967–68, kdy dvě kapitoly otiskl časopis Plamen. Tankový prapor je komponován jako série groteskních výjevů z posledních dnů, které v povinné základní vojenské službě tráví hrdina Škvoreckého životního románového cyklu Danny Smiřický. Román je parodií socialistickorealistickeho ideálu lidové armády a konfrontuje demoralizovanou hatmatilku důstojnických kádrů, klopýtající o poučky z politicko-výchovných brožur, s přímočarým slangem řadových vojáků. Ideologie, vystupující zde jako protipól přirozenosti a reprezentovaná většinou důstojnického sboru, je přebíjena všemožnými projevy lidské tělesnosti, na jejichž líčení klade vyprávění mimořádný důraz. (V souladu s tím je otevřená pointa vyprávění, nabízející představu zmizení nejzavilejšího představitele zkorumpovaného důstojnictva v kasárenské žumpě.) Vizualně působivé Škvoreckého vyprávění v celém románu přerůstá karikaturní a satirický rozměr v čiré, absurdně vystupňované komično. Nejen úrovní jednotlivých epizod a celkovou kompozicí, ale i touto estetickou dimenzí se Tankový prapor od Černých baronů podstatně lišil. Jak je pro autorovo dílo příznačné, i opožděně publikovaný Tankový prapor může být a často je vnímán v kontextech zábavné epiky, ale zároveň mu náleží místo mezi díly, která se v padesátých a šedesátých letech vyrovnávala se světovou vlnou absurdní literatury.

EDIČNÍ NÁVRATY KE „KOMERČNÍ“ LIDOVÉ ČETBĚ NA SKLONKU DEKÁDY

Po období, kdy byly modely populární literatury vtahovány jako prostředek žánrové inovace do kontextů umělecké literatury, došlo na sklonku šedesátých let k dalšímu osamostatňování „rekreačního“ okruhu beletristické produkce a k jeho rozchodu s literaturou aspirující na uměleckou hodnotu. Emancipační trend lze pozorovat ve všech vedoucích žánrech dobové zábavné četby. Potvrzovala ho řada jednodušších detektivek, jejichž autoři se samozřejmostí respektovali čtenářské určení žánru a opakovali či kombinovali postupy prosazené v průběhu končící dekády (mj. JAROSLAV VELINSKÝ: *Spravedlivá pistole*, 1969; FAN VAVŘINCOVÁ: *Vrah a srdcová dáma*, 1969; JOSEF VOLÁK: *Vrah v šarlatu*, 1969; RUDOLF ČECHURA: *Nikdo nemá alibi*, 1969). V oblasti fantastické literatury pak šlo o práce Jaroslava Velinského (*Zápisky z Garthu /Leonora/*, 1969) či JOSEFA KOENIGSMARKA (*Nekonečné konečno*, 1969).

Postupující rezignaci na představu druhého uměleckého centra české literatury odpovídala řada edičních návratů k těm titulům masově oblíbené četby, které byly v počátcích budování socialistické literatury vyloučeny z nakladatelských plánů i z knihoven jako knihy „vkus kazící“ nebo přespříliš komerční. Šlo například o reedici humoristické rodinné kroniky Ignáta Herrmanna z měšťanského prostředí posledních desetiletí 19. století *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1968).

Podobně se objevily westerny z třicátých let psané Bobem Hurikánem (vl. jm. Josef Peterka), například *Pobožný střelec* (1969) a *Mexiko v plamenech* (1970). Pro vydávání obdobného typu literatury byla nově založena řada knižních edic a vydavatelé obnovili rovněž formu rodokapsového sešitu, který byl jako publikační typ po únoru 1948 zcela potlačen.

Na formát velké sešitové řady přešlo již v roce 1967 Státní nakladatelství dětské knihy s edicí *Karavana* (v roce 1969 se jejím dívčím protějškem stala edice *Veronika*), nové edice téhož typu založila nakladatelství a vydavatelství *Lidová demokracie*, *Svoboda*, *Růže*, *PM Expres* a další. Většina z nich ovšem na začátku normalizace zanikla: byla zastavena jako jeden z projevů tzv. krizového vývoje v české kultuře šedesátých let.

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

V kontrastu k předchozímu období představují šedesátá léta šťastnou etapu rozvoje české literatury pro děti a mládež. Nové vydání Kainarových Řikadel, v nichž vyvrcholil předúnorový umělecký pohyb v oblasti dětské lyriky, bylo znamením toho, že se tato sféra vrací přinejmenším svým těžištěm na cesty, zavržené na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Sbírkou pomohla etablovat poetiku nonsensu, jazykové hry a fantazijního lyrismu, která se od konce padesátých let postupně stávala hlavním dobovým modelem dětské lyriky i autorské pohádky, jak o tom svědčí díla Zdeňka Kriebla, Ladislava Dvořáka, Miloše Macourka, Josefa Hanzlíka, Pavla Šruta, ale i třeba Jana Wericha (Fimfárum), Jiřího Trnky (Zahrada) či Emanuela Frynty (Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti). Ze svých projektů určených dospělému čtenáři čerpali v pracích pro děti protagonisté experimentální poezie Jiří Kolář (Nápady pana Apríla) a Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou (Co se slovy všechno poví); dobovou tendencí k pojetí dětské knihy jako komplexního uměleckého objektu, syntetizujícího literární a výtvarnou složku a reflektujícího své vlastní mediální rámce, bylo nesené společné dílo Jiřího Koláře a výtvarníka Vladimíra Fuky, hravá textově-vizuální kompozice V sedmém nebi. V próze pro mládež se prosadila tzv. nová vlna příběhové prózy ze života dětí (Ota Hofman, Helena Benešová, Hermína Franková, Jan Procházka), byť jako celek nepředstavovala ohnisko uměleckého pohybu své oblasti. Oproti lyrice v ní měly větší setrvačnost stereotypy ideologicko-didaktické literatury. Stylově čerpala z filmu, dětské postavy nepojímala bezkonfliktně, ale jako bytosti prožívající deziluzi, strach, úzkost a zklamání a těžce, až tragicky zápasící o svou autonomnost na nekonvenčně nahlíženém „dospělém“ světě. Tak jako jinde v literatuře šedesátých let i ve sféře literatury pro děti a mládež došly rehabilitace žánry a postupy populární kultury. V poezii rytmicky i postojově ovlivněné jazzovou a rockovou hudbou hledala cestu k dospívajícímu publiku Milena Lukešová (Big beat a aritmetika aneb Kostkovaný ideály). Rozsáhlá dobová produkce románů pro dívky a pro chlapce měla dva póly: vedle parodických a humoristicko-poznávacích adaptací tradičních forem chlapeckého a dívčího románu (Jaroslav Tafel, Jan Zábrana – Josef Škvorecký, Zdeněk Mahler) vznikaly čisté žánrové prózy s oddechovým zaměřením, někdy usilující o větší námětovou závažnost (Helena Šmahelová, Stanislav Rudolf), jindy komicky odlehčené (Iva Hercíková). Po literárněkritické diskusi bylo pro současnou literaturu výběrově rehabilitováno dílo nejnámějšího autora chlapeckého

románu předúnorového období Jaroslava Foglara.

ROZŠIŘOVÁNÍ NAKLADATELSKÉ, ČASOPISECKÉ A INSTITUCIONÁLNÍ ZÁKLADNY

Státní nakladatelství dětské knihy (SNDK), v jehož čele stáli ředitel Bohumil Říha a šéfredaktor Václav Stejskal, se na přelomu padesátých a šedesátých let stalo svébytným kulturně-organizačním centrem. Přispělo ke vzniku Kruhu přátel dětské knihy (1959), iniciovalo literární ceny Marie Majerové (udílely se od roku 1961, nositelem se stal například Ladislav Dvořák) a založilo teoretickou knihovnu, ve které začaly vycházet syntetizující odborné monografie o problematice dětské literatury (*Čtyři studie o Františku Hrubínovi*, 1960; VÁCLAV STEJSKAL: *Moderní česká literatura pro děti*, 1962; FRANTIŠEK TENČÍK: *Četba mládeže v počátcích obrození*, 1962).

Populárními žánry pro mládež či jejich autory se začali zabývat rovněž literární kritici. V roce 1962 byla publikována monografie ZDENKA HEŘMANA o význačném autoru meziválečného výchovně orientovaného dobrodružného románu Františku Flosovi (*Dobrodružné poznávání*), později práce o žánrech populární literatury publikovali JIŘÍ RŮŽIČKA (*Děti a dobrodružství*, 1966), ZDENĚK KAREL SLABÝ (*Dívky pro román*, 1967). Časopis Zlatý máj se pod vedením Vladislava Stanovského a Z. K. Slabého stal výraznou kritickou tribunou. Otevřel se i zahraničním podnětům, když se kolem něj od poloviny šedesátých let utvořil okruh stálých přispěvatelů z celé Evropy, SSSR a Japonska. Ve snaze uplatnit práci autorů i kritiků na mezinárodní úrovni se Československo od počátku šedesátých let ucházelo o členství v IBBY (International Board on Books for Young People), kam bylo roku 1964 přijato jako první země tehdejšího socialistického bloku. Mezinárodní konference o dětské literatuře, která se konala téhož roku v Praze, prokázala souměřitelnost českého teoretického myšlení o literatuře pro mládež se zahraničním kontextem.

SNDK si také uvědomilo mezeru v poezii pro dospívající a zasadilo se o vydání řady knih, které měly tuto věkovou kategorii přivést k četbě. S tímto zaměřením vyšel „magazín poezie“ *Každou vteřinu* (1964, edd. Oldřich Kryštofek, Helena Poláková, Z. K. Slabý), sborník milostné poezie *Ach, ta láska nebeská* (1966, edd. Jana Štroblová, Zdeněk Heřman), antologie světové poezie 20. století *Postavit vejce po Kolumbovi* (1967, edd. Antonín Brousek, Josef Hiršal), antologie českého moderního básnictví *Verše pro tajnou chvíli* (1968, edd. Pavel Šrut, Antonín Brousek). Do některých z těchto antologií byly zařazeny i texty Jakuba Demla či Bohuslava Reynka,

Richarda Weinerja, s nimiž se tehdy běžně ještě nesetkávali ani dospělí čtenáři. Výrazem otevřenosti ediční politiky SNDK bylo také to, že zde poprvé vyšla sbírka Jaroslava Seiferta Halleyova kometa (1967), určená dospělému čtenáři.

Diferenciaci četby pro děti a mládež v průběhu desetiletí výrazně podpořil rovněž rozpad systému, který závazně určoval, kdo má právo vydávat jakou literaturu. SNDK (v roce 1968 byl název změněn na Albatros) tak ztratilo svůj monopol a knihy pro příslušné čtenářské skupiny mohly začít vycházet i v dalších nakladatelstvích. Rozšířila se tím vydavatelská základna a dětská literatura se obohacovala o řadu nových poloh, mimo jiné i o regionální aspekt, který do ní vnášela mimopražská nakladatelství. Ostravský Profil takto čerpal z podnětů Oldřicha Šuleře, Marie Podešvové či Josefa Strnadela, vracel se k pohádkové tvorbě Vojtěcha Martínka a Karla Dvořáčka; brněnský Blok těžil z díla B. M. Kuldy, Oldřicha Sirovátky, Zuzany Renčové-Novákové, Aloise Mikulky. Mimopražská nakladatelství také připomínala křesťanské autory a hodnoty – v Bloku byl znovu vydán Jan Karafiát (*Broučci. Výbor z díla*, 1967), ve sborníku *Moravské pohádky* (1967, ed. Jaroslav Novák) tu vyšly některé texty Václava Renče. Přes regionální nakladatelství se do knihkupecké sítě navraceli také známí autoři populární četby: Blok začal v polovině dekády vydávat chlapecké romány Jaroslava Foglara, nakladatelství Kruh (Hradec Králové) a zejména Profil (Ostrava) se vrátila k vědeckofantastickým románům J. M. Trosky (např. trilogie *Kapitán Nemo*, 1969–70) nebo k dobrodružným prózám Otakara Batličky (např. *Rájem i peklem*, 1969), ovšem za cenu jejich jazykové či vypravěčské adaptace; v Ostravě také reeditovali sérii dívčích próz Amálie Kutinové o Gabře a Málince (1970).

Akceptování oddechových a zábavných kulturních forem, patrné všude v kultuře šedesátých let, se na sklonku období projevilo změnou ve struktuře časopisů pro mládež. Tematické a tvarové stereotypnosti se úspěšně bránila Mateřídouška, která sice spoléhala především na osvědčený okruh tvůrců (v poezii Josef Brukner, Jiří Havel, Zdeněk Kriebel, Milena Lukešová, Karel Šiktanc, Pavel Šrut, v próze Ludvík Aškenazy, Václav Čtvrtek, Olga Hejná, Miloš Macourek), dávala však příležitost i autorům neznámým. Koncepčně se jí blížilo Sluníčko, založené roku 1967 a určené starším předškolním dětem.

Prózu, kreslené seriály a články o technice, přírodě i kultuře nadále přinášel týdeník ABC mladých techniků a přírodovědců (od 1957). Novou podobu hledaly časopisy Ohníček a Pionýr. Od poloviny dekády se oslabovalo jejich přímé propojení s pionýrskou organizací, začaly v nich převládat obrázkové seriály, prózy s dobrodružnou tematikou, humoristická beletrie, reportáže. V roce 1968 změnu orientace potvrdilo i přejmenování Pionýra na Větrník; pod tímto názvem vycházel dva roky. Obdobně

politizující Pionýrské noviny počátkem roku 1968 nahradil týdeník Sedmička (roku 1973 byl v důsledku opačného trendu zpětně přejmenován na Sedmičku pionýrů).

V letech 1968–70 byl obnoven skautský časopis Junák. Jen zhruba rok, od dubna 1969 do léta 1970, vycházela dětská obdoba Dikobrazu – humoristický týdeník Ježek. Přinášel zejména anekdoty a kreslený humor, povídky, parodie; krátkými texty do něj přispívali mimo jiné Ivan Vyskočil a Zdeněk Svěrák, na pokračování zde byli přetiskováni Študáci a kantoři Jaroslava Žáka.

S myšlenkou na starší mládež byla v SNDK obnovena forma románového magazínu typu rodokapsu. V roce 1967 v této sešitové podobě začala vycházet do té doby knižní řada Karavana, zaměřená na dobrodružnou četbu (vedle překladů tu vycházely i práce českých autorů s historickou či cestopisně-exotickou tematikou, například BOHUMÍR FIALA: *Táhli tudy Avari*, 1968; PAVEL HEJCMAN: *Moravská válka*, 1969; LADISLAV MIKEŠ PAŘÍZEK: *Songaré*, 1964). Obdobou pro dívky se stal magazín Veronika (1969–70), jehož sešity obsahovaly vedle próz s dívčí hrdinkou (mj. STANISLAV RUDOLF: *Metráček*, 1969; JIŘÍ PIŠTORA: *Léto na draka*, 1970) i mozaiku dalších literárních či publicistických textů; tradiční sentimentalitě dívčí a ženské četby čelil magazín odlehčeným, až recesním přístupem v doprovodných rubrikách.

POEZIE PRO DĚTI: NONSENS, EXPERIMENT, HRA

Lyrika pro děti se nadále vzdalovala rétorickému, ideologicko-výchovnému modelu básně, etablovanému počátkem padesátých let. Polemika s ním však již nepředstavovala hlavní poetický problém období. Jako významnější se jevila potřeba odklonit se od tradice čarkovsko-hrubínovské přírodní lyriky, těžící z venkovských reálií a z ohlasů folklorní poezie, z říkadel, rozpočítadel a hádanek.

K úspěšným pokračovatelům této linie nadále patřili František Nechvátal, J. V. Svoboda, Jan Noha, Jan Alda a Josef Hilčr. Vedle prací vysloveně nenáročných (instruktivní báseň VILÉMA ZÁVADY na téma jednoho dětského dne *U maminky, u tatínka*, 1959, příznačně přepracovaná ze staršího lepoprela) pokračovala tato linie například v mimočasové, formálně náročné a uzavřené lyrice FRANTIŠKA BRANISLAVA (sbírka *Zelené roky*, 1959; cyklická báseň *Modrý oblázek*, 1962) nebo v systematicky zdobňujících, rozněžnělých básních MIROSLAVA FLORIANA ze sbírky *Labutí peříčko* (1961).

Tvarosloví tradiční dětské poezie od počátku období zatlačoval do pozadí nový poetický model. Jeho kořeny spadaly do období válečného a těsně poválečného: nezapomínal na odkaz poetické hravosti a zároveň vznikal v doteku s civilistními poetikami Skupiny 42 a skupiny časopisu Květen. Obohatil jej kontakt s experimentální – konkrétní – poezií, inspirovala ho moderní populární hudba, rytmus a text jazzových a rockových písní, blízké mu bylo básnické vidění generace šedesátých let a její důraz na specifickou poetického jazyka. Tato nová poezie pro děti, k jejímž autorům patřili především Ladislav Dvořák, Karel Šiktanc, Josef Kainar, Jiří Kolář, Pavel Šrut, Josef Hanzlík či Milena Lukešová, se od předchozí odlišovala tím, že čerpala ze zkušenosti současného městského dítěte. Aniž by se vzdala takových tradičních motivů a postupů, jako je inspirace pohádkami a dalšími folklorními útvary, přenesla těžiště výpovědi do sféry fantazijní obraznosti a hravosti.

K jejím základním rysům patřil smysl pro humor, nonsens, slovní hříčku a jazykový vtip, celostní pojetí knihy pro děti jako syntézy slova, obrazu, ale i dalších médií či komunikačních forem a jako vynalézavé a originální hračky, nástroje poznávací hry. Práce se zvukovou složkou jazyka, s hláskovými a slabikovými obměnami, četné neologismy, slovní hříčky, kalambúry a hravé rýmy vyznačují již třeba epickou koláž veršů a obrázků J. R. PICKA *Jak cestoval Vítek Svítek a Honzíček Slámu s Bububabou Amálií do Bububulámu* (1960, ilustrace Miloš Noll); v knížce se objevují i takové prvky, jako je text psaný vzhůru nohama nebo kaligrafická báseň.

Důležitou roli v proměně podob dětské lyriky sehráli Josef Kainar a Zdeněk Kriebel, podle nichž se novému poetickému modelu začalo říkat kainarovsky-krieblovský. Klíčovým podnětem se stal návrat JOSEFA KAINARA k veršům pro dětského čtenáře, předznamenán rozšířením a přepracovaným vydáním jeho přelomové sbírky nonsensových *Říkadél* (1961). V roce 1964 pak Kainar vydal a sám ilustroval knihu *Nevídáno – neslýcháno*, jejíž texty poetizovaly běžné situace z každodenního života i některé projevy dětského chování, známé dětské nectnosti, jako je vychloubání, nedůslednost, překotnost. Básník zde skloubil tradiční prvky s fantazijní imaginací, vynalézavou obrazotvorností a jazykovou hravostí. Pozornost čtenáře upoutávají básně již syžetovým fragmentem ve svých incipitech (Ptal se včera pána pán, Na jabloni hrušky zrají, Zlý pes potkal zlého psa), především však poetikou nonsensu a humorně-satirické perzifláže. Při své hře se slovy a frazémy Kainar vědomě evokoval i znění vžitých říkadél, avšak nezůstával v jejich zajetí, obohacoval je překvapivě navozenými souvislostmi. (Kupříkladu báseň Ptal se včera pána pán má podobu dialogu, v němž výčet míst jako Hajany, Klímadlo, Dřímoty, Zívánka či Hajánky je vlastně odpovědí na dotaz po cestě vedoucí ke spánku.)

ZDENĚK KRIEBEL ve sbírce *Ptám se, ptám se, pampeliško* (1959, spolu se starší *Píšťaličkou*, 1955, zahrnuto i do výboru *Koulej se, sluníčko, kutálej*, 1961) ještě využíval tradičních folklorních forem a frazémů a pracoval s náměty z přírody a jejího koloběhu od jara do zimy. Jeho básně směřovaly k vyvolání smyslového zážitku a chtěly rozesmát nečekanou pointou. Určujícím prvkem Kriebelovy poezie přitom byla přirozená dětská hra, radost z akce a pohybu a představitivost blízká životní zkušenosti adresátů. Směrem k výrazovému a tvárnému experimentu se Kriebel vydal sbírkou o dvou částech *Stradivárky z neónu; Posměšky na plot* (1964). Reflexe rytmu moderního města, civilizace a techniky, spojené s řadou tradičních i moderních profesí (opraváři antén, tuneláři, letci), zde nabývala podoby překvapivých „lyrických obrázků“, které nepostrádaly konkrétní obrazotvornost, zážitkovou impresi, schopnost hry s rytmem a rýmem a jazykový humor, mnohdy patrný již z titulů jednotlivých básní: Jak se městu drhnou záda, Město viděné od ucha letiště a jiné. Tradiční žánry (Ukolébavka pro mladšího bratříčka) se přitom v knize doplňují s moderními písňovými formami (Šanson lepiče plakátů, Kuplet o džezové kavárně). Podobnou tematiku má i Kriebelův cyklus lyrických próz *Za oknem Laterna Magika* (1963), pojatý jako fantazijní monolog dětského subjektu, jenž si ozřejmuje svůj užší i širší životní svět (rodina, domov, město, výlet za jeho hranice); na rozdíl od vervně rytmické básnické sbírky, dotýkající se již ve svém kompozičním obrysu mnohostrannosti reality, kladl prozaický cyklus do popředí spíše otázku plynutí subjektivního času.

Vztah mezi básníkem a jeho adresátem se během šedesátých let značně proměňoval směrem k partnerství. Svět dítěte a hra jako jeho životní projev nabývaly nového významu. LADISLAV DVOŘÁK ve sbírkách *Z modré konvičky prší na Žofín* (1962) a *Kam chodí slunce spát* (1963) zprostředkoval malým čtenářům poetické mikropříběhy, v nichž byly přírodní motivy, dětská hra a fantazie spojeny v jeden celek, ukotvený v toposu Prahy. V první sbírce se autorova bohatá a konkrétní představitivost asociativně odvíjela od představy chlapečka, který vyskočí z kočárku a zalévá keře modrou konvičkou; druhá v humorně civilní rovině nastolovala paralelu mezi cyklickým opakováním dne a noci a hrou slunce a měsíce na schovávanou. Ve třetí Dvořákově sbírce *Jak si hrají tátové* (1964), lyrickém katalogu pracovních profesí, bylo ztvárnění dětského vnímání reality poněkud oslabeno důrazem na poznávací funkci básně. I zde však autor pracoval s nonsensovými analogiemi a slovní hrou („Kdo vytvořil hory? Horník. / Kdo vytvořil lesy? Lesník. / Kdo vytvořil vodu? Vodník. [...] A ten, kdo tomu věří, je: truhlář?“). Obrazné konstrukce a analogie však již do sebe spontánně nezapadaly a poetická imaginace byla zde až příliš absolutizována. Přesvědčení, že je to právě imaginace, která děti chrání a činí jim svět snesitelným, vyjadřovala i dvojice básní, která rámcovala sbírku.

Dětská poezie se v šedesátých letech rozvíjela v těsném kontaktu s tvorbou pro dospělé. Ve shodě s tím kopírovala diferenciaci jejích individuálních poetik a do značné míry skupinové a generační pohyby, které se odehrávaly ve „velké“ literatuře.

Z okruhu autorů časopisu *Květen* se dětské poezii věnovali zejména JOSEF BRUKNER (devět „antidefinic“ všedních jevů v sešitku *Proč, proč, proč?*, 1963) a KAREL ŠIKTANC. Jeho sbírka *Pohádky chudé na řádky* (1962) vznikla z variací na žánr bajky (aktéry jsou tu antropomorfizované věci či zvířata) a na některé tradiční pohádkové syžety a přísloví. Morální dimenzi, odpovídající výchozímu žánru (bajka jako alegorie lidských mravů), odlehčuje ve sbírce hravost nonsensového typu. Zároveň je celá sbírka komponována na pentadickém principu: dvacet pět básní se tu člení do pěti oddílů, vždy uvozených pětiverším. I když každý oddíl tihne k určité motivaci (les, město, vesnice apod.), systém není významově ucelený, jeho formální konstruovanost vytváří spíše třetí reflexivní plochu k principu alegorie a bezcílne hry.

Výraznou inspirací pro dětskou poezii se staly různé podoby literárního, popřípadě slovesně-vizuálního experimentu. JIŘÍ KOLÁŘ, vůdčí osobnost experimentální poetiky, v knize *Nápady pana Apríla* (1961) osobitě a bez ironie navazoval na různé útvary lidové slovesnosti. Například aluzivní rady z oddílu *Malý rádce pana Apríla* odkazují ke známým pohádkám *Stolečku*, *prostří se* či *Oslíčku*, *otřes se*, básnický text však nabízel i možnost stát se neviditelným, dlouhým, širokým, bystrozrakým, nebo třeba *Palečkem*; nonsensové vyprávění *Jak se chytají zajáci* pak patřilo do rodu historek o baronu *Prášilovi*. Hra se slovy a texty, výrazová a tvarová uvolněnost přitom v Kolářově knize nabývaly podoby razantního jazykového experimentu („Přišel k nám študý chudent / tabaje nemáku / v rozpláštěném trháku. / ‚Študám vás, pane vítáku! / Uchlepte si našeho kroja.‘ / Náš štek zapesal, / až cupama zanoval. / Študý chudent pelášil / přes hrachovo kmotřiště, / div si lámy nepřehnal“), lze však pozorovat i autorův postupný odklon od literatury k výtvarnému vyjadřování. Absolutní výtvarně-básnickou koláží, v níž se vzájemně dokreslují, umocňují a střetávají perokresby, fotografie a slova, je kniha *V sedmém nebi* (1964), zrozená z Kolářovy spolupráce s výtvarníkem Vladimírem Fukou.

Mezi sbírkami Jiřího Koláře pro dětské a pro dospělé publikum existovala rozsáhlá oblast společných přechodů. Totéž platí pro práce JOSEFA HIRŠALA a BOHUMILY GRÖGEROVÉ, na rozdíl od Kolářových různorodějších projektů (v nichž zůstávaly přítomny i prvky intelektuální satiry) úžeji zaměřených k jazykové kombinatorice. Jakousi učebnicí experimentální slovo tvorby byla kniha této autorské dvojice *Co se slovy všechno poví* (1964). Svazek v podobě notesu v nepromokavých deskách parafrázoval či parodoval táborový román spolu s návodem k táborové hře. Na místo, které je

v obvyklých příbězích prázdninových kolektivů vyhrazeno dobrodružným či vztahovým aktivitám, kladl aktivity poznávací, návody, instrukce a úkoly pro hru s jazykem. Systematickým postupem od jednoho konstrukčního typu k druhému představovala kniha jakousi instruktivní, čtenářsky přípravnou, „dětskou“ verzi sbírky JOB-BOJ.

Z autorů nejmladší generace upoutala tvorba Josefa Hanzlíka a Pavla Šruta; do časopisů psali pro děti také třeba Jiří Pištora a Antonín Brousek, jejichž sbírky však již nestačily před nástupem normalizace vyjít. JOSEF HANZLÍK patřil ke generaci, pro kterou bylo dětství hodnotou nejvyšší a nespornou, životním axiomem, jeho setkání s dětskou poezií a s poetikou pohádky bylo proto velmi šťastné. V poetickém obrázku zimní přírody *Sněhová hvězdička* (1966), vyrůstajícím jakoby z rozhovoru mezi vypravěčem a jeho usínajícím synem, skloubil epický text s veršovanými pasážemi. Úsporná, různorodá a působivá Hanzlíkova sbírka *Princ a želva* (1964) obsahovala i pohádkové vyprávění o princí Loudálkovi, jemuž jeho pomalost umožní vidět a zažít více než jiní. Obdobnou příležitost pohrávat si se situacemi, ve kterých se z nesmyslu rodí smysl, poskytla PAVLU ŠRUTOVI ve sbírce *Petrklíče a petrklíky* (1966) postava oslíka Tvrdohlávka, který putuje fantazijní říší Helemichle a Nétakrychle. Šrut komicky obracel naruby tradiční příběhy a motivy („Malý pes je u nás štěně. / V Helemichli – obráceně! / My jdeme z deště pod okap. / V Helemichli – naopak!“) a rozvíjel řetězce výmyslů vyrůstajících ze slovní synonymie, polysémie a homonymity. Sbíрка je komponována jako pohádkový cyklus (příznačně zarámovaný básněmi Stmívánkov je Povídánkov a Protože Stmívánkov je Snívánkov) a svého adresáta aktivizuje i mnoha otázkami a hádankami. Uvolněná fantazie a radost z jazykové hry určila Šrutovy sbírky *Kočka v houslích* (1969) a *Motýlek do tanečních* (1969), v níž však již jeho experimenty se slovy působí méně spontánně.

Jako senzitivní básnířka se ve sbírce *Bačkůrky z mechu* (1968) představila MILENA LUKEŠOVÁ a poetická rovina její přírodní lyriky předznamenala autorčinu následující tvorbu pro děti. I v jejím zaujetí pro proměny lidí a krajiny však lze pozorovat dobové směřování k hravému, až komickému tónu, snahu ukazovat složitost světa v nekonvenční podobě a propojování významového a grafického rozměru textu. Lukešová se jako jedna z prvních pokusila zachytit problémový svět dospívajících, jejich psychiku „zvnitřku“. Ve sbírce *Big beat a aritmetika aneb Kostkovaný ideály* (1967) vtipně parafrázovala citáty a polocitáty, které dospívání provázejí, výroky pubertálních dětí (s typickým „Nechte mě“) i naopak „moudra“ dospělých („A je vám vůbec něco svaté?“). Nerýmovaný, lakonický volný verš a trhavý kompoziční rytmus básně dokreslovaly chlapecký subjekt sbírky i jeho emocionálně citlivé, morálně zjitřené a okouzleně tvořivé prožívání světa.

PRÓZA

Autorská pohádka: výpravy do světa fantazie

Fantazijní proud dětské prózy, inklinující k autorské pohádce, se v šedesátých letech překotně rozvíjel v řadě osobitých děl. Jednotlivým prvkem nově vznikajících autorských pohádek byla – podobně jako v poezii s obdobnými náměty – snaha navázat kontakt s fantazií dítěte. Evokací atmosféry pohody, humorem a důrazem na experiment, improvizaci a hru se syžetem i jazykem přitom tato literatura velmi snadno oslovovala i starší adresáty. Z humorného posunu tradičních postav, syžetů a motivů kouzelné lidové pohádky vyrostl soubor JANA WERICHA pro děti i dospělé *Fimfárum* (1960; rozšíř. 1963; kompletně 1968). K proudu svérázných variant folklorní pohádky se koncem šedesátých let přiklonil také VÁCLAV ČTVRTEK (např. *Pohádková muzika*, 1968). Na práce Karla Čapka pro děti dala vzpomenout laskavá „pošťácká pohádka“ dvojice Hiršal – Grögerová *O podivné záhadě na poštovním úřadě* (1962) a zejména cyklus „psích“ povídek Emanuela Frynty *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti* (1964), doplněná fotografiemi Jana Lukase tak, aby připomínala Čapkovu Dášeňku.

Současný dětský hrdina nebyl v pohádkové próze šedesátých let statickým prvkem obklopeným fantastikou, nýbrž sám a s velkou fantazií přetvářel realitu tak, aby k ní prostřednictvím poetizace a nadsázky mohl lépe proniknout (LUDVÍK AŠKENAZY: *Malá vánoční povídka*, 1966; DAISY MRÁZKOVÁ: *Neplač, muchomůrko*, 1965; OTA ŠAFRÁNEK: *Jsem Ge, muž z Mooha*, 1965). Prolínání fantazie a reality přitom v sobě mnohdy tajilo iniciační moment, kdy je vstup do pohádkového světa umožněn pouze vyvoleným, tedy dětem; v této souvislosti byl aktualizován i v podstatě archetypální obraz „čistého“ člověka s nezáludnou duší dítěte (symboličností přetížený *Divoký koník Ryn* BOHUMILA ŘÍHY, 1966). Pohádkový, parodický detektivní seriál *Tajemství oranžové kočky* (1968), který vymyslel, zorganizoval a sestavil Z. K. Slabý a na jehož vzniku se korespondenčně podílelo devět zahraničních autorů, dokládá snahy učinit experiment a hru dokonce principem organizujícím tvůrčí práci (spoluautory publikace byli Jošimoto Imae – Japonsko, Pierre Gamarra – Francie, Sergej Baruzdin – Sovětský svaz, Marcello Argilli – Itálie, Jens Sigsgaard – Dánsko, Ahmet Hromazdžić – Jugoslávie, Friedrich Feld – Anglie, Otfried Preussler – SRN, L. J. Kern – Polsko).

Spontánní dětská hra poskytla přirozené východisko pro rozvíjení zápletky nejen v *Zahradě* JIŘÍHO TRNKY (1962), ale i v pohádkách OLGY HEJNÉ

(*Kouzelník Mařenka*, 1965), HERMÍNY FRANKOVÉ (*Panáček Švícko*, 1964) či JIŘÍHO GRUŠI (*Kudláskovy příhody*, 1969). Nabývala přitom rozmanitých podob a funkcí: v nonsensových groteskních pohádkách, v jakých vynikl MILOŠ MACOUREK (*Živočichopis*, 1962; *Žirafa nebo tulipán?*, 1964) a které dále psali Ota Hofman, Alena Vostrá, Alena Jantarová či Alois Mikulka, to byla podoba hravé improvizace a mystifikace. V poeticky laděných pohádkách s filozofickým aspektem pak byla hra často přímo tematizována a herní princip prorůstal i do jazykové výstavby (Daisy Mrázková, Olga Hejná, Hermína Franková).

Úsilí o originalitu a přitažlivost vyprávění, pocíťovanou jako základní znak žánru, vedlo autory k volbě neobvyklých vypravěčských perspektiv, k častým stylizacím do dětské promluvy, k syntaktickým deformacím a výrazové expresivitě. Autorská pohádka šedesátých let se znovuobjevením tvůrčího potenciálu slova sblížovala s poezií. Přebujelá nápaditost ovšem někdy pohádkové texty zcela zahltila a rozbíhavé pohrávání si s asociacemi nevyústilo v poetický řád (OTA HOFMAN: *Hodina modrých slonů*, 1969), popřípadě bylo jen mechanicky vrstveno jako v rozsáhlém souboru próz LUDVÍKA AŠKENAZYHO, z nichž každá rozvádí jeden absurdně fantastický princip (*Praštěné pohádky*, 1965).

Inspirativní přínos do kontextu prózy určené dětem a mládeži vnášelo zpřístupňování světového kulturního odkazu v překladech, pietních i autorsky objevených adaptacích (JOSEF HIRŠAL – JIŘÍ KOLÁŘ: *Kocourkov*, 1959; *O podivuhodném životě mudrce Ezopa, který rozuměl řeči ptáků, zvířat, hmyzu, rostlin i věcí*, 1960; *Enšpígl*, 1962; *Baron Prášil*, 1965; VLADISLAV STANOVSKÝ – JAN VLADISLAV: *Strom pohádek z celého světa*, 1958; *Druhý strom pohádek z celého světa*, 1959; MARIE VOŘÍŠKOVÁ: *Zpívající housle. Cikánské pohádky*, 1969), normalizace však tuto slibnou tendenci zastavila. Výjimečné místo mezi adaptacemi zaujaly látkou i jejím uměleckým zpodobením soubory EDUARDA PETIŠKY *Staré řecké báje a pověsti* (1958; rozšíř. 1964) a *Příběhy, na které svítilo slunce* (1967), kde se v sousedství mýtů staré Mezopotámie a Egypta ocitly příběhy starozákonní.

Nová vlna příběhové prózy: změna úhlu pohledu na dětství a dospívání

Na počátku šestého desetiletí prozaický žánr příběhů ze života dětí a mládeže stále ještě setrval na pozicích úzce vymezeného realismu a podřizoval se požadavku angažovanosti a výchovnosti (v povídce JIŘÍHO MARKA *Železný Míra*, 1961, takto malý chlapec poznává prostředí velkých železáren, technologii hutní výroby, typy a charaktery dělníků). Stopy

politizace nesly zejména prozaické návraty k tematice druhé světové války a fašistické okupace, případně prózy, které se pokoušely propojit odkaz protifašistického, respektive komunistického odboje se soudobým mládežnickým hnutím (JAN MAREŠ: *Práce*, 1959; *Jezdci bez ostruh*, 1968; ALEXEJ PLUDEK: *Horami jde březen*, 1963).

Patosu a heroizace se próza s okupační tematikou zbavovala teprve od poloviny dekády. Přelomovým okamžikem bylo vydání románu JANA PROCHÁZKY *Ať žije republika* (1965), které přineslo zpytavý pohled dětského hrdiny a demytizovalo nejen některé rysy národní povahy, ale i vztah k osvoboditelům. Obrat k problematice židovského údělu a k tematice dosud tabuizovaného zahraničního odboje představovaly prózy *Útěk před žlutou hvězdou* (1964) a *Bloudění v kruhu* (1967), napsané ve spolupráci JANA MARTINCE a KARLA FRIEDRICH. Jejich zajímavost spočívala především v tematické oblasti: kronikářskou metodou zachycovaly útrapy židovského chlapce na útěku do Palestiny, deziluzi z přijímání běženců a pokus probít se k 11. československému praporu v Palestině (pro dospělé je Martinec později přepracoval v románu *Bastard*, 1968).

Druhý tematický okruh příběhové prózy na počátku období utvářela vyprávění o prázdninových dobrodružstvích, případně o formování tímurovských part, pionýrských a školních kolektivů. K autorům takovýchto příběhů, jejichž tematickou jednotvárnost a myšlenkovou stereotypnost zpravidla umocňovalo i užití konvenčních postupů a výrazových prostředků, patřili SVATOPLUK HRNČÍŘ (*Prázdniny s Pradědečkem*, 1963), JAN KLOBOUČNÍK (*Utopený Zetor*, 1961) nebo JAN MAREŠ (*Gaučo a milionář*, 1962; *Stromy rostou do nebe*, 1963). Proces začleňování dětského hrdiny do kolektivu byl u nich doprovázen toporně konstruovanými zápletkami, které potvrzovaly nezbytnost hrdinova závěrečného bezvýhradného splynutí s kolektivem. Pozitivní vzory měla poskytovat především škola a pionýrská organizace, a proto rodinné prostředí hrdinů ustupovalo do pozadí a mělo funkci pouhé kulisy. Tomu odpovídaly i idealizované obrazy učitelů a vychovatelů (například učitel Romega ze *Zákona věrných strážců* FRANTIŠKA KOŽÍKA, 1961).

Jen zčásti se dobovému průměru vymkla kompozičně sevřená novela ALEXEJE PLUDKA *Ptačí pířko aneb Jak Vítek o všechno přišel* (1959), zachycující vnitřní přerod hrdiny v neformálním prostředí a přirozenou cestou. Polemicky vyznívala próza VOJTĚCHA CACHA *Chlapec s klíčkem* (1965), v níž klíč na dětském krku nesymbolizoval pouze zaneprázdněnost rodičů, ale i vynucené přenášení zodpovědnosti za morální růst dětí na instituce, které však u Cacha selhávají. Próza popírala kompoziční a jazyková klišé také střídáním vypravěčské perspektivy a užitím dětského slangu.

S postupem času se však začaly objevovat i příběhové prózy, které přinášely demytizovaný obraz dítěte a nelítostně konfrontovaly dětský svět se

světem dospělých. Jako první tyto nové významové dimenze dětského hrdiny objevili HERMÍNA FRANKOVÁ v próze *Děti platí polovic?* (1961) a OTA HOFMAN v próze *Králici ve vysoké trávě* (1962, podle autorova scénáře ke stejnojmennému filmu, f. 1961), tragickém příběhu chlapce, který nedokáže nalézt svoji cestu mezi životním stylem bigotně katolických rodičů a moderními životními postoji a možnostmi kolem sebe. Tento objev přitom neznamenal pouze tematickou proměnu, ale úzce souvisel i s nastupující transformací tradičních žánrů dětské literatury, respektive s oddalováním poetiky prózy určené pro dospívající a starší školní věk od literatury pro děti mladší.

Zatímco v próze pro nejmenší čtenáře i nadále dominoval tradiční výchovný typ, němž se epizodické výjevy z každodenního života opíraly o naivitu a bezprostřednost dětského nazírání a ústily v harmonizující socializaci dětských hrdinů (BOHUMIL ŘÍHA: *Náš Vítek*, 1961; JAN RYSKA: *Anička a její přátelé*, 1960; *Anička z I. A.*, 1962), próza pro starší čtenáře se vydala poněkud jiným směrem, který byl v užším kontaktu s vývojem soudobého literárního umění.

Dobová kritika dala tomuto směřování neoficiální název „nová vlna“ a zařadila do něj především tvorbu Ivy Hercíkové, Oty Hofmana, Hermíny Frankové, Josefa Boučka či Heleny Benešové, tedy poměrně různorodé skupiny autorů, které nespojoval ani tak společný vstup do literatury – vítězná umístění v národním kole soutěže Hledáme knihu pro děti atomového věku – jako spíše zostřené vnímání životní reality a moderní výrazové prostředky odkazující k literatuře pro dospělé. Vypravěčská technika řady z těchto autorů byla bezprostředně ovlivněna jejich úzkou vazbou na film, jejich scenáristickou zkušeností či případně inspirací, kterou do uměleckého kontextu šedesátých let vnesla nová vlna českého filmu; odkud také specifický vizuální styl těchto próz. Postavy byly do děje zpravidla uváděny bez explicitních charakteristik a jejich pevnější obrysy se vynořovaly až v konkrétních obrazech – záběrech. S počáteční mlhavostí postav (mnohdy zbavených i tak základních atributů, jako jsou pro dětského recipienta jméno a věk hrdiny) jen zdánlivě kontrastovala důkladná deskripce prostředí se smyslem pro detail vyvolávající náladu, prchavý pocit.

V příbězích těchto autorů vzal za své obraz šťastného dětství a jeho místo zaujalo dětství citově deprivované, kde domov již dávno nepředstavuje bezpečné útočiště. Tematickou dominantou se stal přechod mezi dětstvím a dospíváním a s ním úzce spojená problematizace dosud pevného hodnotového žebříčku protagonistů. Orientace na dramatický proces hledání vlastní identity a na první průhledy mladých lidí do života dospělých narušovala tradiční konvence příběhové prózy. Inspirovala k hledání autentičtějších hrdinů a k soustředění na kresbu jejich vnitřního, niterného světa citu a rozumu (OTA HOFMAN: *Útěk*, 1966; HELENA BENEŠOVÁ: *Schůzka*

na *Budínku*, 1968). Narůstající námětová otevřenost korespondovala s dobovým procesem uvolňování společenské atmosféry a s přibýváním kritických nálad. Tématem jednotlivých próz se stávala krize autorit i represivní tlak školy a celé společnosti na mladého člověka (ANTONÍN KACHLÍK: *Červnové dny*, 1968); většinou děl pak prostupovaly motivy útěku a bloudění (JAN PROCHÁZKA: *Divoké prázdniny*, 1967).

Posuny poetiky zasáhly také tradiční žánr prózy s přírodní tematikou, jejíž těžiště se nově přesouvalo k hlubším otázkám vztahu člověka a přírody a lidské odpovědnosti za její ochranu (JAROMÍR TOMEČEK: *Marko*, 1967).

Návraty k dobrodružné četbě pro chlapce a další vývoj dívčího románu

Tzv. nová vlna prózy pro mládež se – často i v tvorbě jediného autora – prolínala s návraty k žánrům dívčího a chlapeckého románu. Na jeho „vážnou“ linii, zaobírající se od čtyřicátých let nelehkými životními situacemi dospívajícího hrdiny (smrt či choroba rodičů, nutnost převzít odpovědnost za každodenní povinnosti nebo sourozence, rozvod rodičů, život v dětském domově) a rehabilitovanou na sklonku předchozího období Velkým trápením Heleny Šmahelové (1957), navázali například JOSEF BOUČEK (*Stane se této noci*, 1966) nebo MARIE KUBÁTOVÁ (*Korvetní kapitán Korda*, 1967). Při hledání náročnějších podob dívčího románu se k citlivým momentům dívčího dozrávání obrátili HERMÍNA FRANKOVÁ (*Blázni mají propustky*, 1969), JAN PROCHÁZKA (*Divoké prázdniny*, 1967) či JANA ČERVENKOVÁ (*Čtyřlístek pro štěstí*, 1969).

Vedle cesty psychologického zrealnění dívčího či chlapeckého románu vtažením tematiky kritických životních situací, emocionálního strádání a dysfunkčních mezilidských vztahů se prosadil ještě jeden způsob přepracování obou žánrů epické prózy pro mládež: jejich parodická perzifláž. Ta čerpala, podobně jako „vážný“ dívčí nebo chlapecký román, z poetiky detektivky, dobrodružného, cestopisného či milostného románu, vždy však s nadhledem a v hravé formě, spojující zábavné a poučné prvky, zejména poznávání cizích zemí (JAN ZÁBRANA – JOSEF ŠKVORECKÝ: *Táňa a dva pistolníci*, 1965; JAROSLAV TAFEL: *Prázdniny s Sherlockem Holmesem*, 1966; ZDENĚK MAHLER: *Sally. Tvá kamarádka z Anglie*, 1967; LADISLAV DVORSKÝ: *Tajný lodní deník*, 1966).

Tam, kde se parodie a travestie nemohla opřít o čtenářskou znalost žánrových konvencí či se prvoplánově pokoušela zasáhnout výchovný cíl, ztroskotávala. Dokládá to pokus o detektivní parodii ZDEŇKA ADLY *Kleopatra v kytáře* (1967), který se snažil ironizovat západní svět prostřednictvím prvků z angloamerické literární tradice.

Parodie do kontextu četby pro mládež obloukem vřazovaly oddechový typ literatury v jeho krystalické podobě i v parodovaném tvaru zároveň a představovaly tak další spojnice s literaturou pro dospělé (sborník *Chyťte se nebe... Magazín Divokého západu*, 1968, sestavený Ivou Hercíkovou a Zdeňkem Heřmanem).

Mezi novou vlnou prózy s dívčím či chlapeckým protagonistou a hravými parafrázemi vznikaly i četné dívčí či chlapecké romány v užším slova smyslu. Tento konvenčnější, oddechověji orientovaný proud, který se nepokoušel o nadžánrovou uměleckou výpověď, ale nabízel přitažlivé čtení spolu s identifikačními modely postav odpovídajícího věku, zahájily práce Heleny Šmahelové a Věry Adlové. Počínaje románem *Magda* (1959) napsala HELENA ŠMAHELOVÁ sérii dívčích románů, spojenou prostředím elitní intelektuální rodiny s význačným společenským postavením (*Dva týdny prázdnin*, 1960; *Jsem už velká dívka*, 1963); výlučným prostředím je ozvláštněn také příběh dcerky, která svého otce restaurátora doprovází při práci na zámku (*Dobrá mysl*, 1964). V pracích VĚRY ADLOVÉ zpočátku ještě do popředí vystupovaly politické motivy (*Mirka to ví nejlíp*, 1964; *Blues pro Alexandru*, 1966). Autoři a autorky mladší generace vnášeli do dívčího románu humoristické prvky (HERMÍNA FRANKOVÁ: *Blázni a Pythagoras*, 1966; IVA HERCÍKOVÁ: *Pět holek na krku*, 1966); přitažlivý typ nesebevědomé hrdinky se vzhledem i zálibami (těžká atletika), které kolidují se stereotypem ženství, postavil do středu svého románu *Metráček* STANISLAV RUDOLF (1969).

Široká byla také produkce příběhů pro chlapce. Na bázi detektivních syžetů psali pro chlapce JIŘÍ BRABENEC (*Tajemství Černé rokle*, 1960), HERMA SVOZILOVÁ-JOHNOVÁ (*Sedm kolem Tomáše*, 1961), PAVEL HANUŠ (povídková sbírka *Případy pana Bábovky*, 1962) a další. Prózy s dobrodružným či cestopisným syžetem a někdy i fantastickými motivy vydávali VLADIMÍR HENZL (*Dobrodružství doktora Haiga*, 1962), VLADIMÍR ŠUSTR (*Na Opičí řece*, 1967), LUDVÍK SOUČEK (*Bratři Černé planety*, 1969). Návrat k indiánské tematice a k westernovému žánru přinesl román JAROSLAVA MORAVCE *Válka bez skalpů* (1966). Objevovaly se také romány chlapeckých skupin či part, vyprávění z prázdninových táborů (KAREL ČERNÝ: *Příběhy od Zlaté říčky*, 1963; JIŘÍ RŮŽIČKA: *Konec nevrleho střelce*, 1965).

Od poloviny dekády, po dvou rozsáhlých kritických diskusích zejména ve Zlatém máji v letech 1957–58 a 1964, začaly znovu vycházet knihy nejvýznačnějšího autora předúnorového chlapeckého románu JAROSLAVA FOGLARA. Nové autorovy práce (*Tajemná Řásnovka*, 1965; *Poklad Černého delfína*, 1966) sice obsahovaly známé znaky autorovy poetiky, postrádaly ovšem archetypálně, symbolicky zatíženou vizi světa, utvářeného svárem mezi dobrem-jinoštvím a zlem-dospělostí, jak ji prezentovaly autorovy

práce z období před rokem 1945; neobvyklejší a působivější ztvárnění chlapecké fascinace tajemstvím přinesl až román *Dobrodružství v Zemi nikoho* (1969). Po jeho vydání se však Foglar, stejně jako mnoho dalších autorů literárních děl pro děti a mládež šedesátých let, znovu nuceně odmlčel.

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE

Přes odlišnosti v kulturním a společenském postavení filmu, rozhlasu a televize (která svůj masový charakter získala až v průběhu první poloviny šedesátých let) procházely vztahy mezi těmito médii a literaturou ve sledovaném období obdobným vývojem, ovlivněným především jednotlivými fázemi kulturního, politického a ideologického utužování, uvolňování a opětovného utužování. Ve všech médiích lze proto ve vztahu k literatuře vysledovat tři společné rysy. Prvním je pohyb od v podstatě neúspěšné snahy znovu oživit žánrová a tematická schémata budovatelského období k obratu v roce 1963, kdy se plněji začaly projevovat protikladné liberalizační tendence, které vedly k intenzivnímu rozvoji všech médií. Tento pohyb však byl – stejně jako pohyb celé společnosti – ukončen okupací, respektive následnou normalizací. Druhým společným rysem je fakt, že léta 1963–69 přinesla vysoký hodnotový standard: v oblasti filmu, rozhlasu i televize tu vznikla nejen vynikající umělecká díla, ale také velmi kvalitní a působivá produkce děl aktuálně společensky inspirativních, jakož i děl, která vyrůstala z rehabilitovaných zábavných žánrů či jejich parafrází (např. Lipského a Brdečkův film Limonádový Joe). Třetím významným rysem tehdejší situace pak byla dynamizace vztahu mezi literaturou a příslušným médiem. Ve všech se v různé míře projevil odvrát od úzkého pojetí tzv. socialistické literatury a do středu zájmu adaptátorů či scenáristů se více dostávala současná literatura. Současně však docházelo i k sebeuvědomování těchto médií. Jednotlivá média hledala svou specifickou (vyplývající ze způsobu komunikace s adresátem) a emancipovala se tak od bezprostřední závislosti na literatuře či divadle. Hledala vlastní vyjadřovací prostředky a jim odpovídající žánry: rozhlasovou hru, televizní inscenaci a televizní seriál. Zejména ve filmu přitom došlo k významnému dialogu mezi médii a literaturou, což se projevilo v úsilí nalézt umělecky adekvátní filmový jazyk pro osobité vyrovnání se s vrcholnými výkony moderní české literatury.

ŠEDESÁTÁ LÉTA JAKO OBDOBÍ SYMBIÓZY LITERATURY A FILMU

Období šedesátých let charakterizovalo výrazné propojení literární a filmové sféry. Jako zvláště významné se pro vztahy literatury a filmu ukázalo zejména tím, že se zřetelně prosazovala snaha o dosažení ekvivalence a kongeniality mezi literárními a filmovými díly a že u řady autorů došlo k úzkému sepětí literární a filmové aktivity. Někteří slovesní tvůrci (Oldřich Daněk, Pavel Kohout) se začali věnovat rovněž filmové režii. Spisovatelé často sami psali scénáře vycházející z jejich literárních textů (respektive se na těchto scénářích podíleli) a na druhé straně se scénáře stávaly zdrojem těchto textů. V díle několika autorů (zvláště Vladimíra Křenera a Jana Procházky) se literární práce a práce pro film prostupovaly, takže jejich prózy v sobě již zahrnovaly předpoklad pozdější filmové realizace, nebo naopak vznikaly úpravou dříve připraveného scénáře. Ve své výstavbě pak byly inspirovány scenáristickými vyjadřovacími zvyklostmi a „filmovým viděním“. Instruktivní je v tomto ohledu například novela Vladimíra Křenera *Adelheid*, již předcházela (neschválený) filmový scénář a po níž následovala filmová verze režiséra Františka Vlčíla (f. 1969). Jiný příklad sepětí slovesné a filmové oblasti v šedesátých letech představuje rozšíření edic filmových scénářů – mimo jiné byly vydány scénáře několika filmů tzv. nové vlny (*3 1/2*, 1965), scénáře hudebních filmů *Starci na chmelu* a *Kdyby tisíc klarinetů* (*Starci a klarinety*, 1965) nebo scénář Josefa Škvoreckého *Farářův konec* (1969). „Filmový“ charakter narace – důraz na vizuální a zvukové charakteristiky a na dialog, hledisko vypravěče, které jako by odpovídá filmovým záběrům, ostré přechody mezi scénami a podobně – se přitom podepsal nejen na „velké“ próze šedesátých let, určené dospělým čtenářům, ale i na tzv. nové vlně novel a románů pro mládež, jejichž autoři v sobě také spojovali profese scenáristy a spisovatele (např. Ota Hofman).

Obrat filmu k české literatuře 20. století

Zatímco v padesátých letech byla podstatným zdrojem filmových adaptací literatura 19. století vyzdvihovaná do pozice vzorové národní klasiky, s počátkem následující dekády se akcent zcela zřetelně přenesl na literaturu novější. Předmětem adaptací se mnohdy stávala díla právě vydávaná, případně dosud nepublikované rukopisy. Jako východisko pro filmy přitom postupem času vystupovaly zejména kratší literární útvary.

V atmosféře zásahů proti pokusům o svobodnější uměleckou tvorbu, která poznamenala přelom padesátých a šedesátých let (v oblasti filmu měla tento

účinek zejména konference o československé kinematografii v Banské Bystrici na počátku roku 1959), se pozornost adaptátorů často obracela k dílům oficiálně vyzdvihovaných autorů a k dílům, která byla ideologicky využitelná tím, že zdůrazňovala antagonismus dvou světů (socialismu a kapitalismu), případně tematicky zpracovávala příběhy z dělnického hnutí, události února 1948 a podobně.

Vznikl tak například přepis románu Marie Majerové Nejkrásnější svět (f. s tit. *Kde řeky mají slunce*, 1961, rež. Václav Krška) s tématem osobní a společenské emancipace. O formování dělnického hnutí v druhé polovině 19. století pojednávala adaptace novely Vladimíra Neffa Zelené pochodně (f. s tit. *Pochodně*, 1960, rež. Vladimír Čech). Vyhrocenost třídního protikladu zdůrazňovaly adaptace románu K. M. Čapka Choda Kašpar Lén mstitel (f. s tit. *Mstitel*, 1959, rež. Karel Steklý) a románu Gézy Včeličky *Policejní hodina* (f. 1960, rež. Otakar Vávra). Z díla Karla Čapka byl zfilmován román *První parta* (f. 1959, rež. Otakar Vávra), přičemž v příběhu zasazeném do hornického prostředí byl opět vyzdvižen třídní aspekt. Do jisté míry lze k těmto filmům přiřadit i přepis historického románu Alfréda Technika Mlýn na ponorné řece (f. s tit. *Ďáblova past*, 1961, rež. František Vlácil) s motivy církevního fanatismu a odporu proti feudální vrchnosti.

Pokud šlo o současnou tematiku, znovu byl pro film využit román Jana Otčenáška *Občan Brych*, jehož některé vedlejší motivy se ve filmu *Jarní povětrí* (f. 1961, rež. Ladislav Helge) staly východiskem pro kresbu protikladu mezi opravdovostí komunistického přesvědčení mladých lidí a kariérismem starší generace. Schematicky pojatá problematika emigrace a agentů Západu vystupuje do popředí ve filmové verzi dramatu Františka Pavlíčka *Labyrint srdce* (f. 1961, rež. Jiří Krejčík). Film *Noční host* (1961, rež. Otakar Vávra) podle hry Ludvíka Aškenazyho zase ukazuje střet mezi postavou německého turisty s nacistickou minulostí a bývalým vězněm koncentračního tábora. Neobyčejně úspěšný film *Král Šumavy* (f. 1959, rež. Karel Kachyňa, románová verze scenáristy Rudolfa Kalčíka vyšla v roce 1960) pojednával v konvenci dobrodružného vyprávění o zásazích pohraničnicků proti lidem překračujícím krátce po únorových událostech státní hranici.

Přelom padesátých a šedesátých let dále charakterizuje příklon k válečným látkám, k adaptacím děl o druhé světové válce a boji proti nacismu. Zfilmována byla Fučíkova *Reportáž, psaná na oprátce* (f. 1961, rež. Jaroslav Balík), objevily se však i přepisy dětské knížky Jana Mareše *Práce* (f. 1960, rež. Karel Kachyňa) a povídek Jana Drdy ze sbírky *Němá barikáda*. Nejzajímavější z nich je psychologicky pojatý *Vyšší princip* (f. 1960, rež. Jiří Krejčík), Drdovy povídky ale inspirovaly i školní film *Hlídač dynamitu* (1963) začínajících režisérů Jaromila Jireše, Zdenka Sirového a Hynka Bočana. Jako projev snahy o odlišný pohled na válečnou problematiku,

založený na lyrizujícím zobrazení osudů obyčejných lidí, působí adaptace povídek Ludvíka Aškenazyho *Květnové hvězdy* (f. s tit. *Májové hvězdy*, 1959, rež. Stanislav Rostockij).

Film a tzv. druhá vlna válečné prózy

Film velmi rychle zareagoval také na vlnu válečných próz, které od sklonku padesátých let usilovaly o psychologické postižení individuálních osudů, často exponující motiv tragického údělu Židů v době okupace a budující sugestivní atmosféru strachu a ohrožení. Už v roce 1959 byla Jiřím Weissem zfilmována novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*. Dílo nejrepresentativnějšího představitele tohoto proudu Arnošta Lustiga bylo poprvé filmově využito v roce 1962, kdy na základě povídek ze sbírky *Noc a naděje* vznikl film *Transport z ráje* (rež. Zbyněk Brynych). Další filmy následovaly v průběhu šedesátých let: film *Démanty noci* (f. 1964, rež. Jan Němec) byl natočen podle povídky *Tma nemá stín* ze stejnojmenné sbírky, film *Dita Saxová* (f. 1967, rež. Antonín Moskalyk) podle novely téhož názvu.

Do řady adaptací nových próz zpracovávajících židovskou problematiku patří rovněž film Zbyňka Brynychy *...a pátý jezdec je Strach* (f. 1964), vycházející z novely Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce*, a Oscarem oceněný *Obchod na korze* (f. 1965, rež. Ján Kadár a Elmar Klos), jehož základem je povídka *Past Ladislava Grosmana*. Autor tuto povídku paralelně s prací na scénáři upravil na rozsáhlejší novelu, jež vyšla pod názvem *Obchod na korze* v roce 1965.

Adaptace literárních látek spjatých s druhou světovou válkou se ve značném počtu objevovaly v průběhu celých šedesátých let; zájem o ně vedl například i k „znovuobjevení“ pozapomenutého románu Miroslava Hanuše *Já – spravedlnost*, spekulativní fikce rozvíjející předpoklad, že Adolf Hitler přežil pád nacistického Německa (*Já, spravedlnost*, f. 1967, rež. Zbyněk Brynych).

Tematika práce a každodennosti, zábavné žánry

Na počátku šedesátých let se začaly – v návaznosti na tendenci podnícenou jistým uvolněním v polovině let padesátých – mezi filmovými adaptacemi výrazněji prosazovat přepisy nových děl snažících se o kritický pohled na pracovní prostředí; většina těchto filmů ovšem svou úrovní i ohlasem u publika za literárními předlohami značně zaostávala.

Do filmové podoby byla převedena například novela Jana Procházky *Zelené obzory* (f. 1962, rež. Ivo Novák), satirická divadelní komedie Jaroslava Dietla *Nehoda* (f. s tit. *Hrdina má strach*, 1965, rež. František Filip) nebo novela Ladislava Bublíka *Páteř* (f. s tit. *Úplně vyřízený chlap*, 1965, rež. Vladimír Čech). Jako jistý vrchol tohoto směřování vystupuje přepis novely Lenky Haškové *Obžalovaný*, probírající otázku odpovědnosti člověka ve vysoké pracovní funkci (f. 1964, rež. Ján Kadár a Elmar Klos).

Rychlou cestu na filmové plátno našly také nové prózy, které – v rámci tzv. poetiky všedního dne – podávaly deziluzivní pohled na tehdejší každodennost. Zfilmována byla novela Alexandra Klimenta *Marie* (f. 1964, rež. Václav Vorlíček), prózy Jana Trefulky *Pršelo jim štěstí* (f. 1963, rež. Antonín Kachlík) a *Třiatřicet stříbrných křepelek* (f. 1964, rež. Antonín Kachlík) nebo novela Milana Uhdeho *Ošetřovna ze sbírky Hrách na stěnu* (f. s tit. *Souhvězdí Panny*, 1965, rež. Zbyněk Brynych).

Proces zřetelného rozšiřování žánrové škály, jímž během šedesátých let procházela literatura, podstatně přispěl i k obdobné žánrové diferenciaci ve filmu. Vedle četných přepisů detektivních próz (Hana Bělohradská, Václav Erben, Eduard Fiker, Pavel Hejcman, Vilém Hejl, Anna Sedlmayerová, Josef Škvorecký aj.) a prózy špionážní (Josef Pícek) se objevily filmy s fantastickou zápletkou čerpanou z povídek Josefa Nesvadby (*Blbec z Xeenemünde*, *Tarzanova smrt*, obojí f. 1962, rež. Jaroslav Balík), ale také hudební film *Kdyby tisíc klarinetů* (f. 1964, rež. Ján Roháč a Vladimír Svitáček), jehož východiskem byla hra Divadla Na zábradlí napsaná Jiřím Suchým a Ivanem Vyskočilem. Divácky velmi úspěšný byl parodický western *Limonádový Joe* (f. 1964, rež. Oldřich Lipský), založený na starším díle Jiřího Brdečky (scénář se nejvíce opíral o dramatické libreto z roku 1944).

Filmaři tzv. nové vlny a současná literatura

Nové rysy do oblasti adaptací vnášela od roku 1964 tvorba mladých filmových režisérů, příslušníků tzv. nové vlny; k nim se v přístupu k literárním látkám připojili i někteří starší režiséři (Otokar Vávra, František Vlácil). Tuto skupinu filmařů charakterizuje na jedné straně manifestační přihlášení se k dílům reprezentujícím rozvoj české literatury v šedesátých letech, na druhé straně snaha vyrovnat se filmově i s texty, které jsou výrazně zakotveny v jazyku a hledají nové možnosti uměleckého vyjádření, a vytvořit tak specifickými filmovými prostředky audiovizuální dílo ekvivalentní povahy. Tehdejší literaturu a filmy „nové vlny“ tak spojuje zaměření na netradiční a experimentální postupy (často ovšem film vzhledem k charakteru recepce volil jednodušší strukturu, zvláště časovou linearizaci vyprávěného

příběhu). Dále se též v obou oblastech prosazoval sklon k modelovým příběhům a podobenstvím.

V rámci literatury šedesátých let zaujímaly čelné místo prózy Bohumila Hrabala, k jejichž přitažlivosti pro filmové zpracování přispíval důraz na autenticitu a originalitu obyčejného života, včetně života na okraji společnosti, rozsáhlé, přirozeně působící dialogy, volné řazení scén a také hojně uplatnění vizuálně působivé metaforické zkratky. Programovým filmem „nové vlny“ se staly *Perličky na dně* (f. 1965, rež. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), vycházející z Hrabalových povídek otištěných v souborech *Perlička na dně* a *Pábitelé*; součástí *Perliček* měl být původně i krátký film *Fádní odpoledne* (f. 1964, rež. Ivan Passer), volně se k nim připíná středometrážní film *Sběrné surovosti* (f. 1965, rež. Juraj Herz). Krátce nato Jiří Menzel s velkým úspěchem zfilmoval Hrabalovu válečnou novelu *Ostře sledované vlaky* (f. 1966, film byl oceněn Oscarem za rok 1967). Další Menzelův film *Skřivánci na niti* (f. 1969), založený na povídkách ze sbírky *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet, už nebyl uveden do kin a premiéru měl až v roce 1990.

Pozornost mladých režisérů vzbudilo rovněž prozaické dílo Milana Kundery, jednak pro tragikomické a ironické ladění, jednak pro své – v druhé polovině šedesátých let aktuální – politické akcenty: vznikly tak filmy *Nikdo se nebude smát* (f. 1965, rež. Hynek Bočan) a *Já, truchlivý bůh* (f. 1969, rež. Antonín Kachlík) podle povídek ze sbírky *Směšné lásky*, v roce 1968 pak byl podle stejnojmenného románu natočen film *Žert* (rež. Jaromil Jireš). Podobně jako se například Němcův film *Démanty noci* snažil postihnout niternou situaci hrdinů – v předloze zachycenou verbálně – za pomoci obrazových vizí, Jirešův *Žert* nahrazoval subjektivizované, monologické podání Kunderova románu důrazem na úzké sepětí minulosti a přítomnosti.

Předmětem adaptací se rovněž staly prózy Vladimíra Párala (*Soukromá vichřice*, f. 1967, rež. Hynek Bočan), Ladislava Fukse (*Spalovač mrtvol*, f. 1968, rež. Juraj Herz) nebo Karla Michala (*Čest a sláva*, f. 1968, rež. Hynek Bočan).

K autorům, jejichž díla působila svou zakotveností ve slovesném výrazu jako výzva pro filmové tvůrce, náleželi v první řadě Vladislav Vančura a František Hrubín. Nejvýraznějším reprezentantem tohoto směřování byla adaptace Vančurova románu *Marketa Lazarová* (f. 1967, rež. František Vlácil), jež proti autorovu nevšednímu jazyku staví složitou souhru dynamického obrazu, zvuku a hudby. Filmovým experimentem byla adaptace novely *Rozmarné léto* (f. 1967, rež. Jiří Menzel), která stojí na kontrastu mezi filmovou vizuální konkretizací postav a děje a jejich silně stylizovanými promluvami, zachovávajícími jazyk Vančurových dialogů. Lyrizovaná díla Františka Hrubína – novela *Zlatá reneta* a básnická skladba *Romance pro křídlovku* – se stala podnětem k hledání ekvivalentního, tj. poetického

filmového vyjadřování ve snímcích Otakara Vávry (*Zlatá reneta*, f. 1965; *Romance pro křídlovku*, f. 1966), režiséra starší generace, který k „nové vlně“ vytvářené generací svých žáků bezprostředně nenáležel, nicméně se dokázal jejími výboji inspirovat. (Ve sféře historického filmu se reprezentativním dílem konce šedesátých let stala jeho adaptace románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* (f. 1969), která v dobové situaci získala platnost historického podobenství o mechanismech moci.)

Období rozvoje „nové vlny“ ukončily administrativní zásahy v roce 1969. Některé filmy nebyly uvedeny do kin nebo ani nebyly dokončeny. Vedle Skřivánků na niti postihl zákaz například přepis novely Karla Misaře *Past'ák* (f. 1968 /nedokončen/, rež. Hynek Bočan), zvýrazňující drsný a pesimistický ráz příběhu, adaptaci románu Evy Kantůrkové *Smuteční slavnost* (f. 1969, rež. Zdeněk Sirový) nebo film Drahomíry Vihanové *Zabitá neděle* (f. 1969), založený na stejnojmenné povídkové sbírce Jiřího Křenka. Všechny zmíněné filmy měly premiéru v kinech až v roce 1990. Na postupy „nové vlny“ ještě navázal přepis „černého“ románu Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů* (f. 1970, rež. Jaromil Jireš).

ÉRA VZEPĚTÍ PŮVODNÍ ROZHLASOVÉ DRAMATURGIE

Prostor pro literární a dramatické vysílání Československého rozhlasu představoval v šedesátých letech zhruba třicet pořadů týdně. Přestože se naplňoval i průměrnými hrami a relacemi, které reagovaly na ideologickou objednávku, různá jubilea, politická výročí a společenské události, rozhodující roli v tomto období sehrály texty v kontextu rozhlasového média špičkové, na něž lze v plném rozsahu aplikovat definici rozhlasové hry jako původního, pro rozhlas vytvořeného díla. Tato náročná dramaturgie se nicméně v rozhodující míře prosadila až od roku 1963, který – podobně jako v jiných oblastech kulturního života – přinesl nové, otevřenější poměry i do rozhlasové práce.

Literárně dramatické vysílání na přelomu padesátých a šedesátých let

Cyklus Nedělní divadelní večery, vysílaný od roku 1954, byl v roce 1961 přejmenován na *Nedělní večery*. Vynechání adjektiva „divadelní“ umožnilo, aby byly v jeho rámci vedle divadelních adaptací, operních a operetních nahrávek vysílány také rozhlasové hry, přičemž převahu měly zpočátku

scénáře přeložené, a to zejména práce východoněmecké provenience. Divadelní drama své místo v rozhlasovém programu šedesátých let neztratilo, jeho postavení ovšem nebylo již tak výlučné jako v předcházející dekádě. V cyklu Nedělní večery stále převažovala česká a světová klasika, zastoupeny však byly i dramatické novinky. Například z repertoáru Divadla československé armády (na Vinohradech) byly v rozhlasovém přepisu uvedeny Drdovy *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (roz. 1960) a hra Bohuslava Březovského *Nebezpečný věk* (roz. 1962), ze Státního divadla v Brně se bez jakékoli adaptace vysílalo *Totální kuropění* Ludvíka Kundery (roz. 1962), z Národního divadla Hrubínova *Srpnová neděle* a Topolova hra *Jejich den* (roz. 1963, v obou případech natočil rozhlasovou verzi své vlastní inscenace Otomar Krejčů). Svě místo ve vysílání měla nadále i četba z literárních děl. Ze současné prózy takto do vysílání pronikl román Jiřího Frieda *Časová tíseň* (roz. 1962), ze současné poezie *Romance pro křídlovku* Františka Hrubína (roz. 1962) nebo Seifertova *Píseň o Viktorce* (roz. 1962).

Autoři původních rozhlasových her se na přelomu padesátých a šedesátých let zabývali ještě především dobově aktuální problematikou budování, družstevního života a vzdělávání. Z autorů, kteří se dříve či později věnovali rozhlasu dlouhodobě, psali hry pro rozhlas na přelomu padesátých a šedesátých let například Jiří Körber: *Černé víno* (roz. 1959), *Svatba v černém* (roz. 1960), Jaroslav Dietl: *Baron Kaplan* (roz. 1959), Karel Stanislav: *Příběh deseti hodin* (roz. 1960), *Samota Nadějov* (roz. 1961), Václav Cibula: *Svět před námi* (roz. 1960), Marie Kubátová: *Podnájemník* (roz. 1961), Viktor Dusil: *Cirkus Kontinent* (roz. 1961), Jiří Žák: *Generál* (roz. 1961) a Věra Podhorná: *Studentská komedie* (roz. 1963). Dobovému průměru se tématem i rozhlasovým tvarem vymykaly scénáře Lenky Haškové, která nabídla rozhlasu *Tiskovou opravu* (roz. 1958) a autorskou dramaturgii vlastní novely *Obžalovaný* (roz. 1962). K tomu nejlepšímu, co bylo z české tvorby na počátku šedesátých let vysíláno, pak patřil *Případ Oppenheimer* Jaroslava Putíka (roz. 1962, rež. Jiří Horčička, na motivy vlastní publicistické knihy z roku 1959).

V oblasti inscenování či dramaturgie původně nerozhlasových textů měly na počátku období stále ještě početní převahu politicky motivované projekty. K jejich autorům náležel Karel Zajíček, který takto zpracoval motivy ze vzpomínkové knihy komunistického politika Václava Kopeckého ČSR a KSČ (roz. s tit. *Ovace pro příští dny*, 1961) a dále socialistickorealisticke romány K. F. Sedláčka (*Závod ve stínu*, roz. s tit. *Závod ve stínu pokračuje*, 1962) či Josefa Jonáše *Hřmění před bouří* (roz. 1962).

Novátorská po stránce rozhlasového tvaru byla inscenace *Kazmar – šaty – Jafeta* (roz. 1960), jejíž scénář vznikl originálním přepisem prvního dílu románové trilogie Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce*. Autor scénáře,

dramaturg Jaromír Ptáček, využil všech svých dosavadních zkušeností z rozhlasové praxe a spolu s režisérem Horčíčkou vytvořil dílo, v němž se prolínaly postupy rozhlasové hry, reportáže a pásma, tzv. feature. Hlas komentátora tezovitě naznačujícího vývoj děje, promyšlený systém výpovědí jednotlivých postav, kontrastní řazení informací, heslovitá explicitní charakteristika postav a prostředí a v neposlední řadě i partitura zvuků, hudebních prvků, reklamních koláží a recitativů, to vše tu v režijní syntéze vytvářelo zcela autonomní rozhlasové dílo. Je příznačné, že tvůrcům, kteří se pokusili výrazně experimentovat především v rovině tvaru, nepomohla ani volba v dané chvíli politicky prosazované autorky a díla: přepis druhého svazku trilogie *Hra s ohněm* pod názvem *Cesta Ondřeje Urbana* byl sice uveden v premiéře (roz. 1960), ale vedení rozhlasu ho již nedovolilo režírovat. Od natáčení dalších děl adaptace pak bylo upuštěno.

Ptáčkem zvolený postup byl součástí snahy opřít tvarový experiment a hledání rozhlasové specifiky o klasické a prověřené předlohy. V první polovině šedesátých let tomu tak bylo v případě Vančurova *Rozmarného léta*, které pro rozhlasové uvedení připravil Karel Tachovský (roz. 1963, rež. Josef Melč) či Dykova *Krysaře*, jehož dramaturgii převzal režisér Josef Henke z repertoáru E. F. Buriana (roz. 1964, uprav. Zuzana Kočová). Z téhož období je i Henkeho inscenace Čapkova románového torza *Život a dílo skladatele Foltýna* (roz. 1963), k níž napsal scénář František Pavlíček.

Jako součást literárně dramatického vysílání bylo od poloviny šedesátých let Československým rozhlasem uváděno také několik pravidelně se opakujících cyklů nebo seriálových relací pohybujících se na pomezí mezi uměleckým a publicistickým pořadem. Jejich předzvěstí a zároveň jedním z prvních pořadů přinášejících kultivovanou, literárně inspirovanou rozhlasovou zábavu byla brněnská revue *Nashledanou v sobotu*, vysílaná v letech 1961–70 s autorskou účastí Jana Skácela, Karla Tachovského, Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka nebo Antonína Přídala. Z dalších pořadů to byly *Schůzky s literaturou*, prezentující například literární časopisy, a *Chvilka s básníkem* (například v únoru 1965 četl Ivan Diviš ze sbírky *Chrlení krve*). Náročným programovým typem byla *Rada moudrých*, kterou od roku 1964 připravovala dramaturgyně Dita Skálová jako fiktivní dialogy sestavené z myšlenek velkých světových osobností všech dob. Širokého posluchačského ohlasu došel její cyklus *Sedmilháři*, v němž pravdivé i zjevně vymyšlené historicky vyprávěly mimo jiné Vladimír Kalina, Ivan Osvald, Jan Otčenášek, Jindřiška Smetanová a Zdeněk Jirotka (od 1966, od 1968 i jako televizní pořad, knižně 1969). Předzvěstí budoucího Divadla Járy Cimrmana byly v letech 1966–69 zpravidla měsíční fiktivní přenosy z *Nealkoholické vinárny U pavouka*, v nichž se z iniciativy Jiřího Šebánka, Zdeňka Svěráka, Ladislava Smoljaka a Karla Velebného zrodila postava velkého českého génia.

Roku 1963 se ve vysílání ve větší míře objevily překlady rozhlasových her západoněmeckých, norských, maďarských či jugoslávských, uskutečnil se také festival her polských. Do sklonku dekády se pak spektrum překladatelských možností rozšířilo na téměř celou evropskou tvorbu. Rozvoj domácí tvorby podněcovalo systematické uvádění takových autorů, jako byli Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, Romain Rolland, Peter Weiss, Eduardo de Filippo, Jannis Ritsos, Arthur Miller, Samuel Beckett. Zvláště Beckettovi, jehož hry byly v šedesátých letech v Československu inscenovány krátce po premiéře v BBC, věnoval český rozhlas soustředěnou pozornost, nepochybně i díky překladateli Josefu Kaušitzovi. Srovnání s evropským kontextem zvyšovalo také nároky na původní české rozhlasové hry.

Možností i nároků plynoucích ze specifčnosti rozhlasového média si v počátcích vzestupu české rozhlasové tvorby byla vědoma především skupina dramaturgů zapálených pro rozhlasové experimenty, kteří pak v průběhu dalších let dokázali své zaujetí přenést na renomované české autory. Rozhlasová dramaturgie měla v šedesátých letech dvě iniciativní střediska, pražské a brněnské. Místo, kde byl scénář připraven, nemuselo být totožné s místem jeho realizace, což platilo nejen mezi Prahou a Brnem: vinou zejména politických a cenzurních ohledů byly některé scénáře „vytlačeny“ do Ostravy či Bratislavy (případ některých her Miloše Rejnuše), jiné byly prvotně uvedeny v zahraničních rozhlasech a teprve se zpožděním v Československém rozhlase. Odvysílání některých připravených scénářů nebo dokonce již i natočených inscenací zmařila na sklonku období normalizace; vesměs pak měly opožděnou premiéru v letech 1990–91.

Pražské ohnisko rozhlasové dramaturgie šedesátých let

Mezi klíčové osobnosti pražského rozhlasu patřila dramaturgyně Jaroslava Strejčková, která spolupracovala například se spisovatelem Ludvíkem Aškenazym, jehož fabulační invence, spontánní lyrický talent a smysl pro poezii drobného životního detailu se v rozhlase daly úspěšně využít. Podkladem Aškenazyho scénářů byly i jeho vlastní povídky, nešlo však o pouhé adaptace či dramatizace. Rozvinutím povídky Vajíčko vznikla Aškenazyho hra *Bylo to na váš účet* (roz. 1964), pracující s motivem žertovné provokace po telefonu, kterou prožitek války a věznění změní v komunikační pouto mezi dvěma lidmi. Jednoduchý syžet se ve scénáři rozhlasové hry rozrostl do složitě komponované mozaiky vztahů a osudů, v níž se prostřednictvím pro rozhlas velmi vděčných telefonních rozhovorů – včetně rozhovoru ústřední postavy se svým mladším Já – prostupovaly prvky reálné, ireálné a retrospektivní. Na úspěchu hry, která v roce 1965 získala cenu na

mezinárodním festivalu Prix Italia, měla podíl i režie Jiří Horčičky a herecké obsazení v hlavní roli s Karlem Högerem. S cítem pro transformaci prózy do dramatických dialogů určených výhradně pro sluchové vnímání proměnil Aškenazy také jednoduchou fabuli povídky nazvané *To* v rozhlasovou hru *Kůže* (roz. 1967, rež. Jiří Horčička). Autorovu rozhlasovou tvorbu šedesátých let doplňují hry *Piškot* (roz. 1963) a *Servítek* (roz. 1967), jakož i dvě dramatické miniatury sledující vliv hlubokých niterných prožitků na tvůrčí vzepětí umělce: hry *Beethoven* (o setkání skladatele s mladičkou inspirátorkou sonáty *Měsíční svit*) a *Mozart* (o záhadném poslu, který objednal *Rekviem*) však mohly být – opět v Horčičkově režii – natočeny až v roce 1991.

Jaroslava Strejčková a Jiří Horčička se podíleli také na mezinárodním úspěchu hry Miloslava Stehlíka *Linka důvěry* (roz. 1966, téhož roku 1. cena na festivalu Prix Italia). Hra autora, který se rozhlasové tvorbě běžně nevěnoval, neměla ústřední konflikt – zachycovala jednu noční službu, během níž se lékařka (v podání Dany Medřické) seznamuje s nejrůznějšími situacemi, případy a rozměry lidské existence: od neštěstí, bezradnosti, přes ješitnost a tragikomiku milostných záletů, lásku mateřskou i otcovskou až po hloupost, omezenost, hulvátsví. Námětem i tvarem scénáře Stehlík pohotově zareagoval na evropský vývoj reportážních rozhlasových her, na prolínání postupů dokumentárních a fiktivních.

Výlučně rozhlasovým autorem a neúnavným experimentátorem byl zmíněný pražský dramaturg Jaromír Ptáček, jehož obsahově i formálně náročné hry, odhalující již ve scénáři nové dimenze auditivního výrazu, se zaměřovaly na etiku a mezilidské vztahy. Souborné vydání jeho her vyšlo v roce 2005 pod titulem *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*.

Typickými hrdiny Ptáčkových abstraktních dramát byly obecně pojaté postavy (dívka, stařec, dítě, muž, žena, rybář, kapitán, vězeň, svědek, přítel, klavírista), ocitající se (nejčastěji za války, stanného práva nebo v koncentračním táboře) v extrémních podmínkách a v absurdních situacích. Ptáčkovy konfrontace života a smrti se opíraly o křesťanské mýty a směřovaly k navození duchovní atmosféry.

Ve vysoce abstraktní rovině se pohybovala Ptáčková hra *Tři směrem k tichu* (roz. 1963, rež. Josef Červinka); z principů moderního feature vycházel jeho scénář ke dvacátému výročí porážky fašismu *Jistý den daleké minulosti*, v němž byly dokumentární prameny propojovány s citacemi a parafrázemi literárních textů například Vítězslava Nezvala či Jiřího Ortena (roz. 1965, rež. Jiří Horčička). Tvarově náročnou sondou do problematiky vztahů mezi lidmi byla stereofonní inscenace *Pláč pro pana Jeremiáše* (roz. 1965, rež. Vladimír Semrád); pětinasobnou variací na téma člověk v mezní situaci byla hra *Můj bratr Job* (roz. 1969, rež. Petr Adler). Klíčovou Ptáčkovou spolupracovnicí byla ovšem brněnská režisérka Olga Zezulová,

kteřá inscenovala jeho hry *Pět nemístných historií* (roz. 1962), *Dívej se k černému nebi* (roz. 1963), *Případ* (roz. 1964), *A kdo by chtěl opustit město babylonské* (roz. 1964) a *Kladení do hrobu* (roz. 1967).

Mottem inscenace *Dívej se k černému nebi* byl citát ze Samuela Becketta: „Vzduch je plný našich výkřiků.“ Hru samu autor pojal jako mozaiku osudů postav, jejichž životní prostor je – v protikladu k vnějškově organizovanému optimismu – vymezen jakýmsi kamennými hradbami, sugerujícími základní existenciální pocity. Kombinoval v ní epický rámec, utvářený postavou vypravěče nazvaného Neúčastný hlas, s dramatickými dialogy, vyjevujícími charaktery postav, a sřadou prvků lyrických a symbolických. Prostor a čas tu nebyl jednoznačně definován a ani hra sama nesměřovala k jednoznačnému dramatickému konfliktu. Její dramatičnost byla potlačována četnými úvahovými sekvencemi; lyrický princip Ptáček zvýraznil nejen vnitřními monology a hudebností slov, ale i užitím verše v závěrečné části hry.

Inscenace her Jaromíra Ptáčka se obracely k náročnému posluchači a dostávaly se tak do sporu s požadavky na obecnou sdělnost rozhlasové produkce; v situaci, kdy se posluchač nemůže „zastavit“ a rozebírat si možné významy uplývajícího díla, bylo jejich působení nutně především pocitové. Požadavkům široké srozumitelnosti naopak v šedesátých letech vyhovovala komediálně laděná tvorba scenáristy Karla Copa, nikoli ovšem na úkor kvality. Copova zvuková groteska *Hodiny* (roz. 1963, rež. Jiří Horčíčka) byla učebnicovým příkladem komediálních zvukových gagů a vynalézavé herecké práce s hlasem. Tematickým základem hry byla anekdota o vrátném, který měl jako účastník jednodenního zájezdu do Polska vyzvednout a propašovat 250 hodiněk. Čtyřicetiminutová hra vedle zvukových gagů využívala i groteskně deformovaného mluvního projevu a parodických postupů.

Zvukové montáže a koláže neměly v této etapě rozhlasového vysílání v inscenacích jen ilustrativní charakter, jejich funkce byla dějotvorná, často měly význam srovnatelný s monologem nebo dialogem. Rozhlasová technika nebyla tedy pouze statickým prvkem, ale stala se součástí dramatického výrazu. Od opojení zvukovým hledačstvím se rozhlasová režie propracovala k úspěšnějším metodám, manipulace se zvukovými elementy se koncentrovala, reálný zvuk byl stále častěji propojován s vymyšleným zvukovým znakem a s hudební stylizací. Mnohé se změnilo, když začala být jako jeden ze skladebných prvků rozhlasové inscenace využívána stereofonie. (Vůbec první stereofonní inscenací v českém vysílání byla pohádka Zdeňka Svěráka *Krápník a Františka*, roz. 1965, rež. Jan Fuchs).

Jako tematicky vynalézavý a formálně výbojný rozhlasový dramatik, pojmenovávající aktuální společenské problémy, byl v druhé polovině šedesátých let uznáván Jiří Vilímek, po Aškenazym a Stehlíkovi třetí český autor oceněný v soutěži Prix Italia. Měl smysl pro dramatickou analýzu, ale i pro pevný kompoziční řád. V monologické hře *Kořeny zla* (roz. 1965, rež.

Josef Henke) se niterné úvahy o možnostech umělecké tvorby propojovaly s politickým podtextem (mravní problematika politických čistek let padesátých). Politickou morálitou na téma lži ve jménu údajného dobra a pokroku byla hra *Neodvratný skon maratónského běžce* (roz. 1968, rež. Jiří Horčička). Vilímkovi byly v rozhlase dále uvedeny hry *Nic lidského mi není cizí* a *Tuhle partii jste prohrál, generále* (obě roz. 1966). Komédie *Utrpení slivovické vdovy* (roz. 1969) se hrála pouze v zahraničí.

Brno jako druhé dramaturgické centrum

Brněnská dramaturgie měla své první výrazné období ve třicátých letech. O tři desetiletí později se znovu začala prosazovat jako druhé tvůrčí středisko české rozhlasové hry, neméně významné než to pražské. Brněnskou dramaturgii reprezentoval především Karel Tachovský, který rozhlasové hry sám psal (*Kudy bloudí Odysseus*, roz. 1965; *Chatrná paměť pana Z.*, roz. 1968), ale především si kolem brněnské redakce vytvořil okruh spolupracovníků z řad zkušených i začínajících spisovatelů. Patřili sem především Ludvík Kundera, Milan Uhde, Antonín Přidal, dále Věra Hofmanová (píšící tehdy pod pseudonymem Podhorná, později jako Květa Legátová; *Sestra*, roz. 1963; *Třetí planeta*, roz. 1965; *Dopis od chuligána*, roz. 1965; *Červená náušnice*, roz. 1967; *Vražda v lomu*, roz. 1967, ad.), Roman Ráž (*Smyčka*, roz. 1965; *Ruce nad vodou*, roz. 1967; *Když tráva znovu kvete*, roz. 1967; *Než pstruh ztratí duhu*, roz. 1968; *Pozvání spravedlivých*, roz. 1970) či Miloš Rejnuš.

Rozhlasové inscenace Ludvíka Kundery byly zahájeny hrou *Zvědavost* (roz. 1964, rež. Ludvík Pompe), etudou na téma manipulativní, pochybné milostné seberealizace vysokoškolské studentky. Autorsky i inscenačně náročnou kompozicí byl polytematický *Večer všech dnů* (roz. 1966, rež. Olga Zezulová); historická linie této hry připomínala Evropu na sklonku druhé světové války po nevydařeném atentátu na Hitlera; dramatické válečné situace se ve scénáři střídaly se snovými sekvencemi a s mozaikou odposlechnutých rozhovorů při každodenním cestování ústředního Já (také další postavy byly pojaty obecně, jako například Žena, Opilec, Oni) autobusem mezi vesnicí a městem. Jako rozhlasová variace původně televizního scénáře vznikla Kunderova satirická hra z prostředí kulturní rubriky krajských novin *Vojvodovy narozeniny* (roz. 1968, rež. Miroslav Nejezchleb), v nichž historický jinotaj (vojvoda = stranický tajemník) sloužil k umocnění satirického útoku na byrokraty s neomezenou pravomocí i na „umělce“ s bezvadným kádrovým profilem. Charakter feature měl *Bezpodmínečný horizont* (roz. 1968) pojednávající o nasazení českého „vládního vojska“ na konci druhé světové války v Itálii.

Svou ironií, sarkasmus a teskný humor uplatnil v dramatických pracích pro rozhlas Milan Uhde. Jeho modelové, významově vrstevnaté scénáře byly hojně uváděny v zahraničí (Polsko, Maďarsko, SRN, Belgie, Francie, Finsko, Norsko), v Československu se však i v letech relativního politického uvolnění prosazovaly do vysílání s obtížemi. Z Uhdeho intelektuálně složitých textů – *Komedie s Lotem* (roz. 1963), *Svědkové* (roz. 1965, rež. Olga Zezulová), *Ten, který přichází* (roz. 1967), *Parta* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Alena Adamcová) – se největšího ohlasu dostalo monologické hře *Výběrcí* (roz. 1966, rež. Jiří Horčíčka). Titulní postava, která v podání Rudolfa Hrušínského šokovala posluchače koncentrací demagogie, bezohlednosti, lži, sprostoty, podlosti a násilí, tu představuje zlo odcizené moci i zlo poslušné přizpůsobivosti zároveň.

První česká „hra hlasů“, tedy inscenace přímo vylučující vizuální dimenzi, vznikla podle scénáře dalšího brněnského autora Antonína Přídala a nesla název *Všechny moje hlasy* (roz. 1967, rež. Petr Adler). Přidal byl v té době redaktorem literárně dramatické redakce Československého rozhlasu v Brně, jeho pokus o čistě rozhlasový tvar byl tedy zcela uvědomělý. Jediná reálná postava hry se nachází v situaci, kdy je z vedlejšího pokoje nucena poslouchat stále se opakující sérii gramofonových nahrávek německého kurzu francouzštiny, zakončeného prémiovou lekcí ve zcela nesrozumitelném, „zaumném“, stísněnost a strach vzbuzujícím nářečí kmene Tirghorů. K hlasům si postupně dosazuje podoby, charakteru a osudy, utváří si tak postavy, s nimiž může zdánlivě lehce manipulovat, svobodně si „stvořit“ svůj příběh. V reálném životě protagonisty jsou však tyto představy a iluze posléze vystřídány samotou a prázdnotou. Cílevědomá snaha o využití rozhlasových prostředků byla zřejmá i z další autorovy hry *Sudičky* (roz. 1968, rež. Josef Henke). Dějovou osnovu této baladické výpovědi o prastarých obavách, o základních lidských bolestech, zoufalství i štěstí, strachu i naději, utváří scéna porodu a promluvy tří porodních bab, tří starých sester, které z minulosti usuzují budoucnost. V horečnatém snu nastávající matky, jejíž muž byl odveden na frontu, se tak postupně vytváří vize osudu jejího dosud nenarozeného syna.

Složitě inscenační osudy měla poslední hra o mravnosti, moci a lidské zbabělosti brněnského rozhlasového autora Miloše Rejnuše *Urhamlet*, hra v rychlém sledu se prolínajících konfliktů a prudkých stíhů, jedno z nejlepších českých rozhlasových dramát vůbec (in *Cesta všelikého těla*, 1969). Napsána byla v roce Rejnušovy smrti (1964), uvedena byla nejprve roku 1967 v SRN, 1969 ve Švýcarsku a Holandsku; téhož roku ji v pražském studiu natočil režisér Josef Melč, ale uvedení se dočkala až v roce 1990 (hra tematicky reagovala jak na odhalování politických procesů padesátých let, tak na zavraždění prezidenta Kennedyho). Blankversem psaný apokryf dějově předchází Shakespearově tragédii a rozvíjí téma politického a

mravního zákulisí vraždy krále. Ve středu děje stojí postava soudce, jenž byl pověřen úkolem najít vrahy, ale jen proto, aby svou autoritou potvrdil oficiální lež. Třebaže byl původně odhodlán vyjevit krutou pravdu, v závěru jeho čest ustoupí „vyššímu zájmu“ vlasti – ať již ze zbabělosti, nebo z obavy, že by zveřejnění pravdy o královraždě ohrozilo jednotu a bojeschopnost národa tváří v tvář hrozící válce. Teprve mladý princ Hamlet jde za pravdou i za cenu vlastního života. (V roce 1966 Rejnušovu hru adaptoval pro divadlo Václav Renč pod titulem *Královské vraždění*.)

Po srpnové okupaci sestavila ústřední postava brněnské dramaturgie šedesátých let Karel Tachovský triptych historických apokryfů z českých dějin *Královská sonáta*. Sám Tachovský napsal první část (zpověď Václava II. v hodině smrti) a naplnil ji bolestnými otázkami a závažnými sebeobviněními. Druhá část byla dílem Ludvíka Kundery. Ten pro vyjádření panovnických snů Karla IV. zvolil monolog, v němž „otec vlasti“ v pátém roce svého panování zaskočen nemocí (otravou?) diktuje svému písaři vyznání o tom, jak chtěl povznést českou zemi na nejpřednější místo v Evropě. Závěrečný díl triptychu, dialog Jiřího z Poděbrad s třemi šašky, ozvláštnil Antonín Přidal veršovou formou. Všechny tři části spojoval odvěký problém vztahu člověka a moci. Hra byla natočena roku 1969, ale uvedena mohla být až roku 1990 (rež. Olga Zezulová).

Příspěvky významných dramatiků a prozaiků rozhlasové dramaturgii druhé poloviny šedesátých let

Vedle několika málo autorů, kteří se věnovali více či méně výhradně právě rozhlasu (Karel Tachovský, Jaromír Ptáček, Miloš Rejnuš, Jiří Vilímek), dokázala rozhlasová dramaturgie po celé období oslovovat i dramatiky pracující pro divadlo či televizi a také prozaiky. V druhé polovině šedesátých let byla tato otevřenost ještě patrnější. S rozhlasem znovu na sklonku dekády navázal krátkou spoluprací Oldřich Daněk. Tato epizoda ho přivedla k žánru, který se v budoucnosti stal příznačným pro značnou část jeho tvorby dramatické, televizní i prozaické, tedy k žánru hříčky, morality či apokryfu, jenž kombinuje fikci s historickými fakty a osobami a je postaven na principu vtipného bystrého dialogu analyzujícího zpravidla otázky individuální a společenské mravní odpovědnosti člověka (*Dialog v předvečer soudu*, roz. 1967; *Dialog s doprovodem děl* a *Dialog ve spirále*, oba roz. 1968). Čistě rozhlasovou záležitostí byla Daňkova komedie *Přepadení Národní banky* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jiří Horčíčka), parodie gangsterských příběhů s filozofickým podtextem a množstvím dobově podmíněných politických

narážek. Karol Sidon, prozaik, publicista a filmový scenárista, který zpočátku také externě pracoval v redakci pro mládež Československého rozhlasu, se k apokryfní větvi rozhlasové dramatiky připojil netradičním výkladem biblických motivů s paralelami obrazů touhy po moci a politické expanzi v hrách *Páté přikázání* (roz. 1966), *Cyril* (roz. 1967) a *Dvoji zákon*, přičemž v posledně jmenované konfrontoval postavy Ježíše a Jidáše. Hru se podařilo uvést ještě v březnu 1969 (rež. Jiří Horčička).

Experimentující divadelník Ivan Vyskočil, jehož pro rozhlasovou spolupráci získal dramaturg Jaromír Ptáček, se posluchačům představil inscenacemi *Návštěva čili Návštěva* (roz. 1966) a *Příhoda* (roz. 1967, podle prózy Nejssem si jist). Vyvrcholením Vyskočilovy spolupráce s Jiřím Horčičkou se stala inscenace *Cesta do Úbic* (roz. 1968), která se v původní rozhlasové podobě výrazně lišila od pozdější divadelní verze (1986), kde byl například hlavní part na rozdíl od rozhlasového textu přepsán na ženu. Autor i režisér tu v prudkém dynamickém tempu bez pauz naplno rozvinuli tragikomickou absurditu příběhu, v němž si dospělí lidé hrají na vlak, cestující, průvodčího, vlakvedoucího, přednostu a čekárnu, aby pak tato jejich hra v závěru přerostla v hon na člověka. (Vyskočil se dále v rozhlasu podílel s Jiřím Suchým na pořadech *Gramotíngl-tangl* a s Emanuelem Fryntou na relacích *Jen tak*.) Dvacetiminutová rozhlasová prvotina Václava Havla *Anděl strážný* (roz. 1968, rež. Josef Melč) předznamenávala autorovy pozdější autobiografické „vaňkovské“ aktovky postavou korektního a ohleduplného spisovatele Vaváka, který tu musí čelit svému „andělovi strážnému“, žoviálnímu, obhroublému a panovačnému fízlovi, který svého svěřence „chrání“ tím, že ho terorizuje. Rozhlasu byl také nejdříve zadán scénář Josefa Topola *Hodina lásky* (roz. 1967), byť se hra nakonec dříve uváděla v divadle. Topol do poetického dialogu muže a ženy, vedeného v čase přítomném, minulém i budoucím, citlivě promítl prožitek lásky a jejího zániku, štěstí i rozčarování, jež rodí nudu ze života, ale i otázku, zda člověk může existovat „sám za sebe a sám ze sebe“. Výsledkem byla mnohovýznamová básnická metafora, v níž Otomar Krejča, režisér divadelní i rozhlasové verze, akcentoval – ve shodě s podtitulem hry – polohu „snu ve hře“.

Prostředí židovského ghetta a tragický osud dětí zařazených do transportu ztvárnil v baladě o mravní síle ponížených *Člověk ve velikosti poštovní známky* Arnošt Lustig (roz. 1968, rež. Jiří Horčička). Karel Pecka přispěl ve společensky vypjatém období do rozhlasového repertoáru hrou *Konfrontace* (roz. 1968), Karel Michal přepisem novely *Gypsová dáma* (roz. 1968). Na konci šedesátých let začala také spolupráce rozhlasové dramaturgie s Ivanem Klímou, jehož hra *Porota* (roz. 1968) reagovala na politické procesy v padesátých letech, ale i na pozdější zákaz časopisu *Tvář*. Bezprostředně po srpnové okupaci napsal Klíma modelovou hru *Ženich pro Marcelu*.

Vykreslovala situaci muže, který je nevybíravými mocenskými prostředky nucen do nesmyslného sňatku; její těžiště pak utvářela evokace groteskní atmosféry zoufalství a bezmoci před politickým násilím a intolerancí. Premiéra inscenace byla původně ohlášena na 25. července 1969, uskutečnila se však až po jedenadvaceti letech, v roce 1990, a to jen díky kopii ze soukromého archivu autora; mezitím byla hra během sedmdesátých a osmdesátých let uváděna rozhlasovými stanicemi v USA, SRN, Švýcarsku, Finsku, Rakousku, Švédsku, Holandsku a Norsku.

Kulturní vysílání zahraničních stanic v češtině

Kulturní vysílání Svobodné Evropy (RFE), jehož vedoucím redaktorem byl po celé sledované období publicista Jaroslav Dresler (rubriku převzal v roce 1957 a řídil ji až do roku 1990), sestávalo v šedesátých letech z publicistických a zpravodajských pořadů a z prezentace básnických nebo prozaických děl formou čtených ukázek či pásem. Rozhlasové inscenace se v této době podle dostupných pramenů již dramaturgicky nepřipravovaly ani nerealizovaly, starší inscenace z cyklu *Her týdne* byly ovšem reprízovány (například Machatého hra *Zrádné stopy*, roz. 1. 1. 1969); součástí programu zůstaly i satirické pořady.

Celkem šlo o přibližně 140 minut programu týdně v hlavní kulturní relaci *Slovo a svět* i v dalších pořadech jako *Hlasy básníků* či *Kulturní zprávy a aktuality*, do jejichž náplně patřily vedle literárních recenzí, reportáží, interview a ukázek z nové světové literatury také pořady ze starší české poezie (v únoru 1963 bylo při příležitosti výročí únorového převratu vysíláno pásmo satirických veršů a epigramů K. H. Borovského apod.), verše doma zakázaných autorů (např. Jan Zahradníček, Bohuslav Reynek) i tvůrců žijících v exilu (např. František Listopad). Kulturní pořady se připravovaly v redakcích v Mnichově, New Yorku a Londýně. Mezi spolupracovníky kulturní redakce patřil básník, překladatel a kritik Jiří Kovtun (v této době ještě redaktor RFE), dále Egon Hostovský, Jiří Kárnet; v Anglii působící literární historikové Josef Lederer a Karel Brušák připravili například seriál *Stručný kurz české literatury*, zahrnující celé dějiny českého písemnictví od nejstarších dob po současnost. Úvahami, eseji a přednáškami přispíval do kulturního vysílání Svobodné Evropy ve sledovaném období stále ještě i Jan Čep, byť se jeho podíl na programu v důsledku zhoršujícího se zdravotního stavu postupně zmenšoval (poslední výbor z Čepovy rozhlasové esejistiky vyšel v roce 1965 v Římě pod titulem *Poutník na zemi*; rozšíř. v rámci vybraných spisů, 1998). Značnou odezvu měly v Československu také pořady populární hudby (např. relace *Hudba na přání* s moderátorkou

Rozinou Jadrnou, s níž si posluchači dopisovali přes krycí adresy v západní Evropě).

Zpravodajsko-publicistickou povahu měly také kulturní pořady českého vysílání Hlasu Ameriky. Od roku 1962 vysílala kratší české a slovenské bloky stanice Deutsche Welle, pokračovalo také české a slovenské zpravodajství BBC.

TELEVIZE JAKO NOVÝ KULTURNÍ JEV

Přelom padesátých a šedesátých let přinesl Československé televizi nejen zlepšující se technické podmínky, zvláště nově vybudované studio v Jindřišské ulici v Praze, ale i rapidní nárůst divácké obce. Roku 1963 měla televize již 1,5 milionu koncesionářů, tedy sedmkrát více než na počátku roku 1958. Vysílala denně a zavedla i pravidelné „slovenské pondělky“, nejprve z bratislavského, od roku 1962 i z košického studia, jejichž dramaturgie se specializovala na přepisy literární klasiky, včetně moderní (např. Albert Camus: *Caligula*, tv. 1965, rež. Pavol Haspra). Stále zřejmější tak bylo, že mediální potenciál televize se brzy vyrovná nejen tisku, ale i rozhlasu. Stranická a státní administrativa se proto snažila upevnit svou kontrolu nad vysíláním: roku 1964 byl přijat nový zákon, který Československé televizi ukládal povinnost provádět „masově politickou práci“, scénáře televizních pořadů posuzovali cenzori z Hlavní správy tiskového dohledu (v roce 1963 tak byl například pro „mravně závadný“ námět z jazzového prostředí zakázán televizní debut Jiřího Klobouka *Kdo stoupá do schodů*; v témže roce natočil první autorovu hru rozhlas). Tvůrčím pracovníkům a spolupracovníkům televize se vzdor těmto okolnostem dařilo nabízet pestrý a kultivovaný výběr pořadů různých žánrů a zaměření. Vedle ověřených forem inspirovaných divadlem, dramatizací literárních děl a původních televizních inscenací se v televizním vysílání šedesátých let objevovalo množství kritických pořadů publicistického zaměření, dokumentů a reportáží. Nad všemi však v průběhu dekády získal vrch nový žánr: televizní seriál. Jako naléhavý dramaturgický problém se zároveň začal vyjevovat rozpor mezi náročnou, experimentující programovou linií a milionovou diváckou obcí, která od televize očekávala především zábavu. Rozpor mezi pojetím televize jako masové zábavy a jako média oslovujícího náročnějšího diváka přivedl roku 1963 programového ředitele Jiřího Pittermanna ke snaze oba okruhy oddělit a koncipovat zvláštní programovou sekci pro náročnější diváky (tři dny v týdnu několik hodin denně). Na samém sklonku období pak tyto snahy našly prostor v rodícím se druhém televizním programu.

V roce 1963 nastoupil do redakce humoru a zábavy jako dramaturg scenárista a dramatik Gustav Oplustil, který formoval zábavnou programovou linii, stojící na takových dramatických a hudebně-dramatických formách, jako byly rozmanité žánrové komedie a mikrokomedie, féerie, hudební revue a muzikály. S touto redakcí v průběhu desetiletí spolupracoval okruh všestranných scenáristů (mj. Vladimír Dvořák, Vladimír Škutina), kteří byli schopni napsat nejen estrádní skeče a crazy komedie, ale – podle dynamicky se proměňujících možností – i satiricky reagovat na aktuální společenské a politické poměry (Vratislav Blažek – Vladimír Dvořák: *Obžalovaná*, tv. 1969, rež. Jaroslav Dudek). Naproti tomu náročnější linie televizní dramatické tvorby v druhé polovině šedesátých let zřetelně šla k formě nedějové, pocitové hry symbolického rázu s nezřetelnou strukturou děje, k absurdně laděné dramatické a experimentům všeho druhu.

Průniky televizního vysílání s beletrií, divadlem a filmem

Přes rozrůstající se okruh televizních autorů spočívalo na počátku dekády těžiště literárně dramatického vysílání stále ještě v nejrůznějších formách prepisů prověřených prozaických útvarů a v adaptacích divadelních her. Příslušné relace často vznikaly v úzké technické spolupráci s rozhlasem, kdy televizní scénář vznikal paralelně s dramaturgií pro rozhlas (např. Marie Pujmanová – Jaromír Ptáček: *Ted' v březnu*, tv. 1961), nebo naopak byl původně televizní text přepracován do podoby rozhlasové hry (Jiří Hubač: *Žena ve smutku*, tv. 1965, roz. 1966).

Dramaturgie próz rozmanité kulturní provenience tvořily nejširší přechodové pole mezi literaturou a televizním vysíláním. Nešlo jen o to, že beletrie tvořila přirozený rezervoár epických látek a dramatických situací, využitelných v mladém médiu, ale také o to, že již jednou „povolené“ literární dílo se snáze dramaturgicky obhajovalo. Ze zahraničních autorů byly nejčastěji adaptovány texty A. P. Čechova a Alberta Maltze, z české literatury pak povídky či romány Karla Čapka, Ignáta Herrmanna, Karla Poláčka, Jana Otčenáška (*Prozatímní svět* podle románu Kulhavý Orfeus, tv. 1966, dram. Zdeněk Bláha, rež. Jaroslav Dudek). Nejvýhodnější pak bylo, když sama předloha slibovala, že adaptace naplní požadovanou funkci politickovýchovnou: příkladem může být hra *Hodina před Únorem* (tv. 1960, rež. Jan Matějovský), kterou napsal Jaroslav Dietl na motivy románu Václava Řezáče *Nástup*. U zahraničních autorů pak byli upřednostňováni levicoví autoři sociálního románu (Albert Maltz) a vůbec vyzdvižované motivy kritiky západního kapitalistického světa, ať již šlo o látky historické nebo

současné (hra *Vyhnanství*, tv. 1961, dram. Iva Hercíková podle Liona Feuchtwangera, rež. Jan Matějovský).

Stejně jako v jiných oborech kulturní práce nastalo i v televizní scenáristice kolem roku 1963 uvolňování do té doby silně ideologizovaných norem. V souvislosti s tím začaly být vyhledávány prozaické předlohy, které mohly k přítomnosti promluvit „jiným“, kritickým jazykem a které se daly konkretizovat jako přímé či nepřímé podobenství aktuální situace české společnosti. Takto lze například vnímat adaptaci Lustigovy *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou*, kterou v roce 1965 připravil Antonín Moskalyk. Inscenace souzněla nejenom s tehdejší proměnou pohledu na válku, jak ji přinášela tzv. druhá vlna válečné prózy (a z ní vycházející kinematografická díla), ale v dobovém kontextu vyznívala také jako modelový obraz jedince v soukolí dějinné manipulace. Nepsaný kánon „přípustných“ děl, která bylo možné přivést na televizní obrazovky, se poměrně rychle rozšiřoval. Na straně jedné šlo o rozšiřování škály o populární žánry: detektivní romány byly v letech 1965–66 dramatinovány v cyklu *Svědék* (šlo např. o prózy Ellis Petersové, Emila Vachka, Georgese Simenona, Ellery Qeena, J. D. Carra /Cartera Dicksona/, Ngaio Marshové, Roberta Barra). Na straně druhé pak televizní program stále více absorboval kontroverzní autory a díla kritizující politický a ideologický systém socialismu sovětského typu, jak o tom svědčí mimo jiné dramatinizace prózy Alexandra Solženicyna *Ve vyšším zájmu* (tv. 1965, rež. Jaroslav Novotný).

Druhým styčným bodem mezi televizí a literaturou byly televizní prezentace divadelních inscenací. Spadaly sem hojné přenosy a záznamy divadelních představení (např. *Těžká Barbora* či *Balada z hadrů* v podání Jana Wericha a Miroslava Horníčka z Divadla ABC, tv. 1960; Luigi Pirandello: *Jindřich IV.* z vinohradského divadla s Milošem Kopeckým, tv. 1968; muzikál Jana Schneidera a Bohuslava Ondráčka *Gentleman* z Hudebního divadla v Karlíně, tv. 1969; *Člověk z pudy* z divadla Semafor, tv. 1962), ale i úpravy původně divadelní inscenace pro televizní studio (Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, tv. 1960) nebo původní televizní inscenace natočené podle her psaných pro divadlo (Vratislav Blažek: *Příliš Štědrý večer*, tv. 1962; Jiří Šotola: *Hra o životě a smrti*, tv. 1965, podle vlastní divadelní hry Antiorfeus).

Poetiku zábavných pořadů ovlivnili rovněž protagonisté divadel malých forem, kteří s Československou televizí průběžně spolupracovali. Sestavovali programy z her, výstupů a písniček divadel Rokoka, Paravanu, Divadla Na zábradlí (např. Jiří Suchý – Antonín Moskalyk – Karel Mareš: *Radost, hudba a zábradlí*, tv. 1959), Semaforu (*Zuzana je sama doma*, tv. 1961), psali původní televizní revue a pásma (např. Bedřich Zelenka – Jiří Suchý: *Jarní lepeřelo*, tv. 1959; Karel Mareš: *Směj se dál*, tv. 1959; Jiří Suchý – Jiří Šlitr: *Šest žen*, tv. 1963; Jiří Pilka – Přemysl Cipra: *Šlitr není sám doma*, tv. 1964).

Pro televizi začaly vznikat také původní, specificky televizní revue (*Ztracená revue*, tv. 1961, rež. Zdeněk Podskalský).

Smišenu formu výrazových prostředků filmu, divadla a televize představoval takzvaný televizní film, natáčený ve Filmovém studiu Barrandov. Vyznačoval se koncentrovaným dějem, malým počtem vystupujících osob a skromnou dekorací, kratší metráží a dějově koncentrovaným scénářem, narativní formou a vizuální poetikou černobílých dlouhometrážních filmů. Na bázi televizní filmové tvorby spolupracovali s Československou televizí filmoví režiséři všech generací jako Václav Krška, Vojtěch Jasný (*Magnetické vlny léčí*, tv. 1965), Alfréd Radok, Jiří Sequens, Pavel Hobl (*Antigona, Rozkaz*, obojí tv. 1965) a dále i někteří protagonisté nové vlny jako Jaromil Jireš (*Fuga*, tv. 1966) či Evald Schorm (*Rozhovory*, tv. 1969).

K žánru televizního filmu patřily i adaptace divadelních aktovek, jejichž scénáře koncipoval Jan Werich jako hereckou příležitost pro sebe a své partnery: *Kočár nejsvětější svátosti* (podle Prospera Mériméa, tv. 1962, rež. František Filip), *Slzy, které svět nevidí* (podle povídky A. P. Čechova, tv. 1962, rež. Martin Frič), *Uspořená libra* (podle Seana O'Caseyho, tv. 1963, rež. Ján Roháč a Vladimír Svitáček) a úprava hry Maurice Breringa Kateřina Paarová (s tit. *Král a žena*, 1967, rež. Evald Schorm).

Z původní české tvorby s tematikou politické moci patřil k nejvýznamnějším televizní film Jiřího Šotoly *Waterloo* (tv. 1967, rež. Jiří Bělka) s výraznou postavou osamělého, podezřavého a unaveného diktátora, který řeší dilema, zda podstoupit rozhodující marnou bitvu, nebo se vzdát vlastní moci. Napoleonovy rozhovory s ministrem policie Fouchém a s osobním lékařem rozkrývaly situaci vládce, který je zahrán do kouta, a přesto se téměř fanaticky odmítá vzdát moci: „Nechám si tu vládu, Fouché! Třeba ještě den. Já mám rád svou moc.“

Televizní inscenace: od rodinných interiérů ke společenským podobenstvím

Vedle dramatizací a úprav literárních textů se ve sledovaném období dotvářel žánr původní televizní inscenace: hry psané přímo pro televizi a respektující nejen televizní časové formáty, ale i omezení daná mimo jiné proměňující se technikou záznamu a přenosu, nutností natáčet především v ateliérech a přizpůsobit tomu tematiku i prostorovou koncepci díla. Na úrovni textové šlo o skloubení prvků filmového scénáře a divadelní hry. Postupné opouštění jevištní dramatiky a hledání televizně dramatického tvaru probíhalo v kontaktu s podobnými procesy v zahraničních televizích, konkrétně bylo inspirováno zejména postupy amerického autora televizních

her Paddyho Chayefského, který přitahoval zejména orientací na rodinná dramata s mírnou didaktickou tendencí.

Jestliže byly televizní inscenace tvarově určovány možnostmi studiové práce a záznamové techniky, odpovídala tomu i volba výrazových prostředků: stylizované dekorace, detailní záběry a pomalejší rytmus střihů. Zásahu na rychlém rozvoji vyprávěcích postupů televizní dramatiky měli jak kmenoví televizní režiséři (Eva Sadková, Jiří Bělka, František Filip, Petr Weigl, Antonín Moskalyk, Jan Matějovský, Pavel Blumenfeld), tak také početní dramatici i prozaici, kteří pro televizi začali psát scénáře. K těm, jejichž původní tvorba pro televizi byla více či méně příležitostná, lze počítat Arnošta Lustiga (*Modrý den*, tv. 1960, rež. Eva Sadková), Ivana Klímu (*Veverčí chvost*, tv. 1962, rež. Jaromír Vašta), Karla Šiktance (*Romance štědrovečerní*, tv. 1963, s Jiřím Šotolou, rež. Jiří Bělka), Josefa Škvoreckého (*Revue pro banjo*, tv. 1963, s Lubomírem Dorůžkou, rež. Zdeněk Podskalský) či Jiřího Šotolu (*Bellevue*, tv. 1969, rež. Jiří Bělka). Soustavnější kontakt s televizí navázala například Jindřiška Smetanová (*Konec velké epochy, Trezor*, oboje tv. 1965, rež. Antonín Moskalyk), která v druhé polovině šedesátých let pracovala jako televizní dramaturgyně, a zejména Oldřich Daněk (*Pařížský kat*, tv. 1968) – jeho spolupráce s televizí se však naplno rozvinula až v příštích desetiletích.

Televizní provoz zrodil i skupinu autorů, kteří se televizní dramatické tvorbě začali věnovat téměř výhradně, ať již psaním scénářů pro samostatné inscenace, nebo pro etablující se žánr televizního seriálu. Vůdčí postavení získali v této skupině zejména tři autoři, kteří také vysílání Československé televize po kratší či delší dobu ovlivňovali i jako dramaturgové.

Zdeněk Bláha byl v letech 1956–61 vedoucím dramatického vysílání a spoluautorem prvního českého zárodečného televizního seriálu *Rodina Bláhova* (tv. 1959–60), později mu televize uvedla hry *Soudruzi* (tv. 1962), *Byla jednou jedna budoucnost* (tv. 1965) a *Případ Laroch* (tv. 1967). Myšlenku zachytit vývoj západní televizní scenáristiky a prosadit seriálový žánr v českých poměrech propagoval mezi televizními pracovníky jako první již v padesátých letech Jaroslav Dietl, který v průkopnickém období české televize v letech 1953–62 působil jako dramaturg jejího literárně dramatického vysílání. V šedesátých letech zdramatizoval s různou mírou osobního vkladu řadu prozaických předloh autorů domácích i zahraničních, především sovětských. Mimo zmíněnou úpravu Řezáčova *Nástupu* se nechal inspirovat předlohami Karludwiga Opitze *Můj generál* (tv. 1958, rež. Pavel Blumenfeld), Lva Šejnina (*Zápisky kriminalisty*, tv. 1959, rež. Eva Sadková a Jaroslav Dudek), Nikolaje Kočina (*Trestanec Jakov*, tv. 1962, rež. Jaroslav Matějovský), Nikolaje Amosova (*Těžká srdeční komplikace*, tv. 1967, rež. František Filip) a Pavla Nilina (*Krutost*, tv. 1968, rež. Jaroslav Matějovský).

Jiří Hubač jako autor a televizní dramaturg (1961–74) položil základy niterné televizní hry zaměřené na herecký detail a vystavěné pomocí jazykově vytríbených dialogů a jemného psychologizování. Dosavadní televizní selanku prolomil již ve svých prvních uvedených komorních inscenacích *Dlouhý podzimní den* (tv. 1961, rež. Jaroslav Dudek) a *Tloušťák* (tv. 1961, rež. František Filip). Skutečnost, že do jejich centra postavil osamělého důchodce a fyzicky hendikepovaného člověka, kteří touží po naplněném, citově intenzivně prožívaném životě, se setkala s námitkami kritiků, kteří tvrdili, že v socialistické společnosti staří a hendikepovaní lidé nemohou být osamělí. Z podobného důvodu bylo o několik let zpožděno uvedení hry *Zítřka a pozítří* (výroba 1959, prem. 1963, rež. František Filip), která byla situována do prostředí neorganizované problémové mládeže. Do poloviny dekády byla Hubačovi uvedena ještě hra *Žena ve smutku* (tv. 1965, rež. František Filip).

Od poloviny šedesátých let se začaly od rozsáhlé televizní produkce rodinných příběhů odpoutávat společenskokritické inscenace. Zpravidla se obracely k tematice zneužití moci a vzpoury proti ní, respektive k problematice osobní odpovědnosti za zlo a odvahy se zlu postavit. Často se přitom využívala možnost postupovat cestou adaptace, aktualizovat ve vytčeném směru starší text. To byl případ expresionistické hry Georga Kaisera *Voják Tahala* (tv. 1965), již scenárista a režisér Jan Matějovský přepracoval ve výpověď o tyranství a diktatuře, která semele i ty, kdo jí slouží. Novela Stefana Zweiga Královské hry inspirovala Alfréda Radoka ke scénáři a režii televizní inscenace *Šach mat* (tv. 1964), jejíž aktualizační rozměr naznačoval již kvazipublicistický podtitul „televizní reportáž o postavách Zweigovy novely“. Radok předlohu transformoval ve sled citací specificky televizních útvarů, jako bylo mystifikační vystoupení známého televizního hlasatele, archivní film se záračným šachistou i třeba reportáž z kliniky. Mozaika kombinující fikci a realitu obnažovala osobnost člověka, který se vyšvihl z malých poměrů, ale měla také rozměr diagnózy nemocné společnosti plné udavačů a špehů.

K vrcholům intelektuální linie původní české televizní tvorby závěru šedesátých let patřila modelová dramatika inspirovaná Kafkou a literaturou absurdity. Tyto inscenace (popřípadě televizní filmy) vytvářely obraz jedince v soukolí společenských mechanismů, které ho nutí ke kompromisům, postupnému a nenápadnému přivykání groteskní absurditě. Ačkoli se zpravidla pohybovaly v modelové rovině, mířily k obecným rozměrům své problematiky, současně byly prostřednictvím alegorií, paralel a politických narážek vztaženy ke konkrétně žité dějinné situaci Československa.

Obecné povědomí o zneužívání policejní a soudní moci nabízelo snadnou politickou konkretizaci absurdity, a to i v případě, kdy bylo toto téma zpracováváno kvazidokumentární formou (hraný dokument Romana Hlaváče

Případ, tv. 1968, rež. Jaroslav Dudek). Příběh o manipulaci se zákonem, která je zneužita k odstranění odlišně smýšlejícího protivníka, se stal námětem televizní inscenace Milana Morávka *Rozhovory* (tv. 1969). Morávek ji zasadil do prostředí vězeňských chodeb, cel, výslechových místností a soudních síní, spolu s režisérem Evaldem Schormem však zvýraznil nadčasovost a modelovost situací, které neměnně po staletí vždy znovu vytvářejí vítěze a poražené. *Dlouhé odpoledne* Jana Beneše (tv. 1969, rež. Jaroslav Novotný) vypráví příběh nespravedlivě odsouzeného vězně v komunistickém žaláři, jenž se marně dožaduje spravedlnosti.

Půlhodinová televizní inscenace *Společenská hra* (tv. 1969) Vlastimila Venclíka – stejně jako jeho absurdní filmová groteska *Nezvaný host* (tv. 1969) – vykreslovala situaci, v níž jsou domácí terorizováni nezvanými návštěvníky a postupně se přizpůsobí jejich požadavkům. Stejnou zápletku měla také hra Jiřího Hubače *Pasiáns* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jan Matějovský). Hubač (který již dříve napsal komorní příběh o střetu mezi fyzlovským zpovědníkem a vězněm *Raport*, tv. 1968, rež. Antonín Moskalyk) pojal tuto inscenaci jako černé podobenství o skupině turistů bloudících podzemím jakési historické památky a manipulovaných průvodcem, který svou náhlou moc demonstruje náhodně nalezenou uniformou. Postavy hry reprezentovaly postoje typické pro českou společnost po sovětské okupaci a pregnantně vystihovaly rozkladné důsledky abnormální sociální situace až po zvrat, kdy je tato situace přijata jako „normální“.

Počátky televizního seriálu jako epicko-dramatického žánru i sociologického fenoménu

Šedesátá léta byla v české televizi též obdobím objevu a konstituování seriálu jako specifického žánru, odpovídajícího přirozené tendenci média k řetězení programu do více či méně epicky sjednocených cyklů. V televizi šedesátých let byly populární písničkové cykly: hudební měsíčník Darka Vostřela a Jaromíra Vašty *Vysílá studio A* (tv. 1963–66) nebo *Babiččina krabička* (tv. 1963–64) Zdeňka Podskalského. Prostor pro kratší zábavné žánry zajišťoval programový cyklus *Barevné útery* (tv. 1965–66), ve kterém se mimo jiné poprvé uplatnily i fantastické a mystifikační motivy z dílny Jiřího Šebánka a Zdeňka Svěráka (*Vojenská pohádka na dobrou noc. Čáp barvy khaki*, tv. 1966). Na konci desetiletí pak diváky zaujala televizní podoba původně divadelních talk-show Miroslava Horníčka *Hovory H* (tv. 1969–71, rež. Ján Roháč, knižně 1970).

Pokud jde o seriál jako svébytný epicko-dramatický útvar, mohla Československá televize navázat na zkušenosti zahraničních televizních stanic. První skutečné seriály odvysílala již na počátku šedesátých let, a to

s masovým diváckým ohlasem a nečekaným sociologickým dopadem. První z nich byl devítidílný cyklus *Rodina Bláhova* (tv. 1959–60, rež. Jaroslav Dudek), jehož jednotlivé části byly ještě pojaty jako izolované anekdotické televizní hry, připravované čtveřicí scenáristů (Jaroslav Dietl, Ilja Prachař, Milan Schulz a Zdeněk Bláha). Celek byl kombinací zábavné historiky z všedního života jedné dvougenerační rodiny s jednoduchým rámcovým lineárním dějem konstruovaným tak, aby diváka vtáhl do spoluprožívání individuálních lidských osudů. Rodinný mikrosvět Bláhových byl ovšem prostoupen politickou tendencí, moralizující výchovnost hraničila až s plakátovou ideologickou propagandou.

Jako série víceméně komediálních epizod, které jsou situovány do určitého společenského prostředí, propojeny příbuzensky nebo profesně blízkými postavami protagonistů a které přízeň diváků získávají i prostřednictvím satirické kritiky poměrů, byl koncipován také osmnáctidílný seriál ze zkolektivizované vesnice *Tři chlapi v chalupě* (1963; tv. 1961–63, rež. František Filip, Jaroslav Dudek, Miloslav Zachata, Jaromír Vašta, Václav Hudeček, Josef Nesvadba). Seriál byl vysílán živě (zaznamenáno bylo jen několik později reprízovaných částí), scénář každé části vznikl až po odvysílání části předchozí. Dramaturgem byl Jaroslav Dietl, o scénáře jednotlivých dílů se s ním podělili Jiří Hubač, Ilja Prachař a Josef Barchánek. Námět seriálu měl přinést na obrazovky venkovskou tematiku a problematiku jednotných zemědělských družstev; jeho osu proto vytvářely postavy zosobňující tři generace zemědělců: děda, otec (předseda JZD) a vnuk traktorista. Nicméně i přes zjevnou angažovanost celku převážily v jednotlivých příbězích „seriálové“ patálie každodenního života a rodinné trampoty oblíbených postav. Ze sociologického hlediska je zajímavé, že diváci se v Československu poprvé se seriálovými postavami ztotožnili natolik, že je začali vnímat jako živé lidi (poslední díl reportážně zachytil i davy očekávající na Staroměstském náměstí svatbu jedné z postav). O oblibě seriálu svědčí fakt, že kromě divadelního zpracování (rozmn. 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 17. 5. 1963) Jaroslava Dietla vyprovokoval k televiznímu (*Tři chlapi po roce*, tv. 1964), i filmovému pokračování (*Tři chlapi v chalupě*, f. 1963, rež. Josef Mach; *Tři chlapi na cestách*, f. 1973, rež. Oldřich Lipský).

Sedmidílný seriál *Eliška a její rod* (tv. 1966) byl napsán především jako herecká příležitost pro Olgou Scheinpflugovou. Jaroslav Dietl, Jiří Hubač (autor dílu Podnájemník) a režisér František Filip v něm využili rodinného půdorysu. Titulní postava číšnice a matky v jedné osobě řeší v kulisách malé pražské hospody nižší cenové kategorie citové problémy svých dcer i širokého okolí.

Podobu těchto cyklických seriálových anekdot spjatých jedním specifickým prostředím výrazně překročily až seriály vytvořené podle

literárních předloh, které se vysílaly od konce šedesátých let. K založení této druhé linie české seriálové scenáristiky, linie historického televizního „románu“, přispělo odvysílání anglického seriálu *Sága rodu Forsythů* podle Johna Galsworthyho. První prací v tomto novém scenáristickém rozměru se stala pětidílná rodinná sága *Sňatky z rozumu* (tv. 1969), jejíž scenárista Otto Zelenka a režisér František Filip vyšli z historických fresek Vladimíra Neffa. Na tomto základě přesvědčivě evokovali život několika pražských měšťanských rodin na pozadí panoramatu české společnosti, procházející érou kapitalistické modernizace v druhé polovině 19. století.

Rozměru seriálu nabyly i látky z oblasti populárních žánrů. Na rozhraní muzikálu, písničkového pásma a rodinného seriálu se pohybovala Dietlova *Píseň pro Rudolfa III.* (tv. 1967–69, rež. Jaromír Vašta). Týž autor zasáhl i do detektivního žánru, například v cyklu *V neznámé ulici, v neznámém domě* (tv. 1964–65, rež. Ivo Paukert), kde se v každém díle řešilo vícero kriminálních případů a paradokumentární ráz inscenací podtrhovala režijní práce s komparesem a dosud neznámými herci v rolích obžalovaných. Na základě povídek Josefa Škvoreckého vznikl cyklus *Vědecké metody poručíka Borůvky* (tv. 1967, rež. Pavel Blumenfeld). Klíčovým počinem tohoto typu se stal šestadvacetidílný seriál detektivních příběhů z první republiky *Hříšní lidé města pražského* (1966–69, tv. 1968), natočený podle povídek Jiřího Marka (→ s. 430, kap. *Populární literatura*). Scenárista a režisér Jiří Sequens v něm vytvořil nejen první český retroseriál, ale také první seriál „profesní“, mapující určité pracovní prostředí, organizaci a metody práce vyhraněného okruhu specialistů. Úspěch série vedl i ke vzniku čtyř samostatných celovečerních filmů v režii Jiřího Sequense (*Partie krásného dragouna*, f. 1970, *Pěnička a Paraplíčko*, f. 1970, *Vražda v hotelu Exelsior*, f. 1971, *Smrt černého krále*, f. 1971).

Prvním komediálním seriálem určeným dětskému a dospívajícímu publiku se stal příběh trojice typově odlišných pražských kamarádů, kteří s humorem a sympatickou samostatností zvládají nástrahy dospívání (*Kamarádi*, tv. 1969, sc. Jarmila Turnovská, rež. Vlasta Janečková, knižně 1981). Seriálový formát se dále uplatnil i u žánru animovaných pohádek pro nejmenší, vysílaných zejména v pořadu *Večerníček* (od 1965), na němž se autorsky podíleli například Jiří Melíšek, Ester Krumbachová, Ljuba Štíplová, Olga Hejtná, Petr Rada, Dagmar Spanlangová (*Pohádky ovčí babičky*, tv. 1965; literární podoba 2004), Josef Lamka, Květa Kuršová (*O klukovi z plakátu*, tv. 1966; literární podoba 2004), Milan Vošmik, Eva Povondrová, Helena Sýkorová, Miloš Kirschner, Miloš Macourek (*Je nás pět*, tv. 1966).

Televizní tvorbě pro děti a později večerníčkům se soustavně věnoval spisovatel Václav Čtvrtek (*Maková panenka a smutný Emanuel*, tv. 1960, spolu s Annou Juráskovou; *O vodníku Česílkovi*, tv. 1966). Řada Čtvrtkových televizních příběhů nabyla též knižní podoby, především vyprávění *O loupežníku Rumcajsovi* (tv. 1966; knižně 1969 a 1970). Některé z večerníčkovských sérií literárních předloh byly natočeny v loutkové

podobě. Týkalo se to především klasických titulů domácí a světové prózy pro děti: Sekorova *Ferdy Mravence* (tv. 1960), Karafiátových *Broučků* (tv. 1965, sc. Anna Jurásková, Milan Nápravník) a *Pinoccia* od Carla Collediho (tv. 1966).

Poznámka

Text Dějin upravujeme podle platných Pravidel českého pravopisu z roku 1993. Současnému pravopisnému úzu přizpůsobujeme i citáty z dobových textů a názvy děl.

Rok vydání **literárních děl** uvedený v závorce standardně znamená první oficiální knižní vydání v Československu. Jiný typ a způsob publikace specifikují připojené zkratky: zkratka smz. značí samizdatové vydání, rkp. rukopis, název města místo exilového vydání. Zkratku rkp. (rukopis) připojujeme v případech, kdy je odstup od vzniku a publikace díla výraznější, tj. přesahuje období dané kapitoly. Pokud bylo dílo nejprve otištěno časopisecky, případně jde o edici, která zpřístupňuje dnes již těžko dostupné vydání (např. sborník Aktiv, reedice a komentář čas. Aluze 2000, č. 1), uvádíme je pod zkratkou čas., k níž připojujeme název zdroje, číslo a rok vydání. Strany, na kterých je dílo zpřístupněno, neuvádíme, stejně tak u textů otištěných v knižních publikacích (zde pouze in, název a rok vydání). Bibliofilie (bibl.) či soukromé tisky (soukr. tisk) evidujeme v případě, že předcházely prvnímu oficiálnímu knižnímu vydání. U sporných případů vročení se důsledně řídíme údajem v tiráži. Vzhledem k tomu, že registrujeme první knižní vydání, neuvádíme polistopadové vydání v Československu, kterému předcházelo knižní publikování v exilu. Pokud je údaj dostupný, připojujeme i informace o následných osudech díla, které ovlivnily jeho pozdější dostupnost (nedistribučováno, rozmetáno apod.). Sledujeme také případné změny v následných verzích textů (rozšířené, přepracované či upravené vydání).

Podtituly uvádíme pouze v případech, kdy mají vypovídací hodnotu (např. Obeznamení s nocí. Noví američtí básníci) a od titulu je oddělujeme tečkou. Pokud se titul knihy skládá z více názvů, oddělujeme je od sebe středníkem.

U divadelních her rozlišujeme knižní a rozmnožené vydání (vydané Českým divadelním a literárním jednatelstvím Dilia, zkratka rozmn.). Strojopisy sloužící pro interní potřebu jednotlivých divadel neuvádíme. Pokud bylo drama nejprve publikováno knižně, následující rozmnožené vydání již neuvádíme. Divadelní inscenace jsou označeny datem jejich premiéry (prem.) a kromě přesného data ještě dodáváme dobový název divadla (pouze v případech, kdy je název divadla dnes již nezřetelný či zavádějící, připojujeme upřesňující údaj, např. Divadlo československé armády, Vinohrady). Pokud předcházela premiéře ve známém divadle (která

fungovala v dobovém obecném povědomí) premiéra v menším, regionálním divadle, uvádíme obě premiéry. V kapitole Souvislosti divadelního života používáme zkrácený zápis premiér.

U sekundárního zpracování literárních děl připojujeme zkratky roz., jež značí rozhlasové zpracování, f. filmové, tv. představuje televizní inscenace. V těchto případech uvádíme rok premiéry, ne výroby. Oba údaje uvádíme pouze v případech většího rozestupu data výroby a premiéry, který zpravidla vypovídá o mocenských zásazích do distribuce.

Jméno **autora** předkládáme v takové verzi, v jaké je uvedeno v knižním vydání analyzovaného díla, ať už jde o vlastní jméno či pseudonym. Vedle pseudonymu pak do závorky zapisujeme vlastní jméno autora pouze v těch případech, kdy fungovalo i v jiném kontextu či období. U stálých literárních pseudonymů pak tento údaj nepokládáme za relevantní. Pokud autor knihu publikoval pod vlastním jménem, ale známý je převážně pod svým pseudonymem, uvádíme i tento údaj. U autorů, kteří mají dvě křestní jména, používáme ve výčtových pasážích zkrácený zápis, rozepisujeme je pak v místě hlavního výkladu. U ruských jmen uvádíme jenom křestní jméno, pouze v určitých případech ustáleného užívání jmen obou užíváme i zkratku otčestva (např. V. I. Lenin). U cizích jmen dodržujeme jinojazyčný pravopis i grafiku.

Citáty odlišujeme uvozovkami. Pokud citujeme z knihy, uvádíme autora a název, případně i bližší určení (doslov, předmluva), u periodik registrujeme autora, název zdroje, rok a číslo. Strany neuvádíme (s výjimkou nečíslovaných časopisů), název článku, studie apod. pouze v případě, že má vypovídací hodnotu (vynecháváme je zvláště u kratších publicistických žánrů). Zkrácený bibliografický zápis a normální písmo užíváme u krátkých, nevětných citátů. U citátů ze zákonů či jiných úředních podkladů podrobně neodkazujeme. Původní grafická proznačení citovaného textu nezachováváme.

Přehlednosti a snazší orientaci napomáhá **grafické rozlišení** jednotlivých údajů. Jméno autora proznačujeme kapitálkami, název díla, které je předmětem výkladu dané kapitoly, kurzívou, a to v pasážích, kde se jim věnujeme podrobněji. Grafické rozlišení proto nepoužíváme ve výčtech (výjimečně jen pokud nejsou díla a autoři zmíněni jinde). Opakujeme je, pokud se podrobnějšímu popisu věnujeme na více místech. Neproznačujeme tak díla, která nespádají do období, jemuž je věnována dotyčná kapitola, či se vymykají jejímu žánrovému určení a zpravidla jsou podrobněji charakterizována na jiných místech příslušných kapitol (například filmové či rozhlasové zpracování díla). Proznačujeme však názvy těch knih, které obsahují text z období, o němž kapitola pojednává, ačkoliv jejich rok vydání překračuje rámec dotyčného období (např. KAREL HYNEK: *Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), případně

přepřacované vydání díla (např. VÁCLAV BOUKAL: *Blázen veze pravdu v kufru*, 1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*).

Grafické proznačování přizpůsobujeme tak, aby byl vždy zdůrazněn předmět výkladu dané kapitoly. V kapitole Literární život proto neproznačujeme kapitálkami a kurzívami jednotlivá literární díla a autory, ale názvy institucí, dokumentů, nakladatelství, časopisů, slovenských autorů a jejich děl či divadel podle toho, co právě tvoří hlavní předmět výkladu jednotlivých oddílů. V kapitole Myšlení o literatuře požíváme kurzívu i pro označení názvů literárněvědných statí, studií a kritik. V kapitole Drama proznačujeme jak jméno dramatika, tak dramaturga (název předlohy dramaturgie a jejího autora ponecháváme normálním písmem). Kurzívou označujeme i díla, která nebyla knižně vydána, ale pouze inscenována. V kapitole Literatura v masových médiích proznačujeme kurzívou název sekundárního zpracování, ne původní předlohy. Vzhledem k problematickému určení autorství díla zde kapitálky nepoužíváme.

A. F.