

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 4

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 4

STUDIA MORAVICA IV

Symposiana

Sborník příspěvků přednesených na prvním mezioborovém sympoziu

Česká kultura a umění ve 20. století

věnovaném tématu *Ideologie a imaginace*.

Symposium se uskutečnilo ve dnech 8. a 9. března 2005 na půdě
Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za spoluřadatelství
Katedry bohemistiky FF UP a Ústavu pro českou literaturu AV ČR Praha.

Symposium bylo uspořááno v rámci výzkumného záměru

Výzkum české literatury od nejstarších dob do přítomnosti,

a to v jejích aspektech historických, teoretických, interpretačních
a dokumentačních, kód Z 90560517.



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
2006

1. vydání

© Petr Komenda, 2005

ISBN 80-244-1267-5

SLOVO ÚVODEM

Přítomný sborník představuje první svazek plánované ediční řady vybraných příspěvků z mezioborového sympozia *Česká kultura a umění ve 20. století*, pořádané Katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem pro českou literaturu Akademie věd České republiky.

Myšlenka organizování pravidelných setkání nad problematikou české kultury a umění 20. století, tedy nad obdobím, které dnes lze již vnímat jako uzavřené a velmi svébytný fenomén, se zrodila v rámci oddělení české literatury 20. století ÚČL AV ČR z potřeby zahájit intenzivní mezioborový dialog o této dnes již historické etapě a pokusit se ji pojmenovat jako specifický celek. Chtěli jsme tak mimo jiné vytvořit pandán k tradičnímu a vědeckou obcí uznávanému setkání nad českou kulturou a uměním 19. století, které se již déle než čtvrtstoletí koná v Plzni.

První ročník našeho sympozia se konal ve dnech 8. a 9. března 2005 v Olomouci a byl věnován tématu *Ideologie a imaginace*. Vedle převažujících literárních historiků se ho zúčastnili také sociologové, teoretici divadla, filmu a hudby. Podařilo se přitom naplnit cíl setkání: vytvořit prostor pro historickou a teoretickou diskusi, v níž by bylo možné očima a jazykem různých vědních oborů zachytit a analyzovat, jak se ve dvacátém století utvářel vztah mezi nejrůznějšími projevy ideologického myšlení, uměním a společností. Jakkoli přirozeným centrem zájmu – v tomto čase a prostoru – byla převážně ideologie komunistická, někteří účastníci se svým příspěvkem zaměřili rovněž k jiným ideologiím tohoto období a k obecnějším souvislostem vztahu ideologie k obrazotvornosti.

Kniha, kterou tímto odborné veřejnosti předkládáme, je shrnutím jednotlivých referátů a tedy dílčích postřehů k problematice. Jsme teprve na počátku komplexního průzkumu předmětu a doufáme, že zaujetí pro téma a veskrze přátelské, rozmanitým podnětům otevřené prostředí, které charakterizovalo první ročník olomouckého sympozia, přiláká v příštích letech řadu badatelů, včetně odborníků z dalších oborů.

Libor Vodička

**1. IDEOLOGIE, AXIOLOGIE, IMAGINACE
(VYMEZENÍ SOUVZTAŽNOSTÍ)**

IDEOLOGIE A AXIOLOGIE (K problému narativní povahy historiografie a historické beletrie)

ALEŠ HAMAN

Pojem ideologie je vykládán různě. Nejznámější je pojetí marxistické, které pod ním rozumí zkreslující vědomí, jež je nástrojem umožňujícím legitimovat postavení vládnoucí třídy, což v době, kdy Marx toto pojetí razil, znamenalo vládu buržoazie. Na toto chápání ideologie, vzdálené původnímu významu „soubor idejí“ vytvářených a zastávaných intelektuální elitou (například Napoleon pohrdlivě nazval „ideology“ intelektuály, kteří oponovali jeho mocenským záměrům), navázali kromě řady předchůdců z nejrůznějších názorových táborů v polovině minulého století také francouzští levicoví teoretikové, hlasatelé takzvaného „postmoderního“ myšlení.

Stanislav Hubík ve svém pojednání nazvaném *K postmodernismu obratem k jazyku* (1994) poukázal na spojení ideologie a metafyziky (jež byla vyhlášena za úhlavního nepřítele postmoderních filozofů): „Ideologie má být podle postmodernistů rubem metafyziky v teoretických nebo kvaziteoretických aktivitách moderního člověka. Zvláště pregnančního vyjádření se tomuto názoru dostalo ze strany dekonstruktivistů, třebaže některé jejich závěry je možno charakterizovat i jako krátká spojení. Ideologie je politickým užitím metafyziky v oblasti praxe (...). Metafyzické myšlení je důležité pro ideologii a pro její funkci legitimování nadvlády a garantování hegemonie, poněvadž metafyzické myšlení homogenizuje protiklady, disonance a heterogenitu (...). Metafyzické předpoklady se stávají ideologicky účinnými, když jsou institucionalizovány nebo vetkány do habitu společnosti.“⁴¹ Autor dále rozvádí naznačené myšlenky ve formulaci: „Ideologie jako jistá forma přetlumočení metafyziky legitimuje zájmy a cíle určitých společenských sil a skupin.“⁴²

Liotardův koncept „velkých vyprávění“ znamenal v očích postmodernistů konec velkých ideologií, na jejichž místo dosadili v podstatě „trh“ (tj. konkurenci a směnu politických projektů „konkrétních komunikativních společenství“); ideologické pozadí těchto projektů postrádá metafyzický základ a nabývá podoby světového názoru (kategorie, kterou považují postmodernisté za typickou pro modernu). Vzniká tak v jejich očích hierarchie diskurzů, kdy politický diskurz je legitimizován diskurzem ideologickým. Ten může být (při nedostatku velkých vyprávěních metafyziky) legitimizován vědou, pokud její poznatky vyhovují ideologickým zájmům komunikativních společenství.

Věda totiž, jak ukazuje Hubíkova studie, podléhá v rámci postmoderního myšlení rovněž významným proměnám svého statutu. Wittgensteinovský princip jazykových her, který se

stal páteří postmoderního myšlení, ovlivnil zásadně i pojetí cílů a povahy vědeckého poznání. „Věda se změnila a imanentním procesem svého stávajícího a budoucího rozvoje učinila (...) hru ‚vnímavosti k rozdílům‘ a ‚tolerance nesouměřitelného‘, hru, v níž nehraje hlavní roli systematickosti, ale vymyšleč – tedy svého druhu básník.“⁴³ S tím souvisí také přesun pozornosti od logiky (ta se stává terčem dekonstrukce logocentrických modelů) k rétorice. „Rétorický a herní prvek je směrodatný pro postmoderní ‚legitimitu‘ vědy.“⁴⁴ Prakticky to znamená popření myšlenky konstrukce, systému a modelu spočívající na odmítnutí teorie reprezentace jako gnozeologického základu racionálního poznání.

Výrazně se tato změna statutu vědy projevila zejména v oblasti věd společenských (post-moderna, která zdělila od francouzských strukturalistů jistý komplex nedostatečnosti vůči přírodním vědám, se snažila nejen vnést do vědeckého myšlení princip hravosti (viz P. Feyerabend a jemu připisovaný slogan „anything goes“⁴⁵), nýbrž chtěla také smýt rozdíl mezi literární vědou (v anglosaském světě chápanou jako „criticism“) a poezií. Zřetelně se to projevilo například v názorech amerického teoretika Jonathana Cullera, jenž ve svém *Krátkém úvodu do literární teorie* charakterizuje tuto disciplínu již jen jako „korpus myšlení a psaní, jehož hranice se dají jen velmi obtížně vymezit“⁴⁷ a jejímž smyslem je nakonec pouze „polemika s obecným povědomím“,⁸ tj. nejen s ustrnulými klišé, nýbrž i s pojmovou systematickostí vůbec; pojmy jako „autor“, „subjekt“, „význam“, „četba“, „dílo“ ad. se stávají pouhými předměty dekonstrukce, zpochybnění a znejistění. Derridovský dekonstruktivismus uzavřel také myšlení do pasti pansémiotismu, a tedy kulturní konvenčnosti, která eliminuje pojem přirozenosti, samozřejmosti (a koneckonců i zkušenosti). Dokazuje to Cullerova teze, v níž se tvrdí, že „vše, co bylo považováno za přirozené, je ve skutečnosti historickým, kulturním produktem“.⁹ Teorie se omezuje na metateoretickou reflexi toho, co z literární vědy zbývá, totiž literární historie a kritiky. Sami autoři těchto názorů ovšem trpí obavami ze spekulativní bezbřehosti takto vykleštěné teorie.

Odtud je už jen krok k teoriím, které neuznávají rozdíl mezi historiografií a historickou beletrií a hledají rysy, které jsou oběma způsobům tvorby společné (povšimněme si, že tato tendence k míšení žánrů – kdysi typická pro romantiky – se objevuje i u dekonstruktivistických filozofů, jejichž texty rovněž pretendují na estetickou působnost). Typickým představitelem tohoto směřování je americký teoretik Hayden White, jenž považuje psaní historie a psaní fikce za totožnou činnost vytvářející literární texty. V článku *Fikce faktické reprezentace* White napsal: „Díváme-li se na ně jako na verbální artefakty, jsou historie a romány od sebe nerozlišitelné. Nemůžeme je jednoduše rozlišit na formálních základech, pokud k nim nepřistupujeme se specifickými předem danými názory vzhledem k druhu pravd, kterými se *údajně* každý z nich zabývá. (zvýraznil A. H.)“¹⁰ Takový přístup umožňuje teoretikovi klást si otázku, zda je možná reference historiografického díla, tzn. jeho „realističnost“. Mladý slovenský sémiotik, autor knihy *Rétorika historie* (2002), si v duchu těchto názorů skutečně formuluje otázku: „Jaké jsou ‚umělecké‘ prvky realistické historiografie?“¹¹ Tu ovšem vyvstává problém – co znamená výraz „realistická historiografie“? Z kontextu knihy slovenského autora vyplývá, že jím rozumí styl, jakým psal své dějiny literatury Jaroslav Vlček. Je však adekvátní hovořit v této souvislosti o realistické historiografii, což navozuje paralelu s realistickým románem 19. století? Obvykle se v této souvislosti hovoří o historiografii pozitivistické, kde přívlastek vypovídá spíše o metodě, jakou historik pracuje, než o stylu jeho psaní.

Ukazuje se, že klást rovnítko mezi historiografií a historickou beletrií umožňují stoupen-
cům postmoderního myšlení dvě operace: zaprvé je to popření možnosti reference historického
textu k mimojazykovému světu, odpovídající postmodernímu „obratu k řeči“, jaký zvýraznili
především poststrukturalisté v čele s Barthesem, Derridou, Foucaultem a dalšími filozofy, kteří
uzavřeli člověka v pasti jazykových her. Nevypovídá-li, respektive nemá-li text možnost vy-
povídat o něčem mimo řeč, pak se skutečně může zdát irrelevantní, zda jde o historiografickou
práci založenou na ověřitelných dokumentech a faktických údajích nebo o románovou fikci;
obojí je v jejich pojetí přece utvořeno ze slov, je to řečový výtvar, výpravny artefakt. Právě
narativita se pak může stát rysem, který je pro postmodernisty pojítkem mezi historiografií
a fikcí.

Druhou operací nezbytnou pro ekvivalenci obou činností je estetický přístup; na historio-
grafické dílo se klade měřítko obraznosti, White zavádí hledisko „tropologické“ (metonymické,
synekdochické a metaforické vazby výkladu) a spojuje historiografické konstrukce histo-
rického dění (u něho se ovšem mísí hledisko historiografie a filozofie dějin) se syžetovými,
respektive žánrovými vzorci, jak je vytyčil Northrop Frye (romance, tragédie, komedie, satira).
Zároveň tento autor spojuje základní vzorce historiografického psaní (formistický, organicis-
tický, mechanistický a kontextualistický) s implikacemi ideologickými, se základními mody
ideologických pozic: anarchismem, konzervativismem, liberalismem a radikalismem.¹²

Kruh se uzavírá: vyšli jsme z konstatování, jak se projevila v postmoderním myšlení změna
statutu vědy, v němž místo logiky zaujala rétorika, místo systémovosti hra, místo epistemolo-
gie estetika. V důsledku této změny došlo i k proměně názoru na historiografií a její povahu.
Koncepce, jaké představují názory Haydena Whitea, nejsou ničím jiným než snahou ospraved-
lnit ideologickou persvazivnost historiografie, to znamená učinit z ní nástroj ideologického
působení. S takovým pojetím máme ovšem už své zkušenosti, byť nebylo v dobách marxistické
indoktrinace tak rafinovaně zahaleno do mlhoviny estetizace, jako to činí White.

Položme si nyní otázku, proč nakonec pokusy o sjednocení historiografie (kterou White
nepovažuje za vědu, nýbrž pouze za protovědu, za vědu ve stavu zrodu) s beletristickou
fikcí musely skončit v pasti ideologizace. Přitom je stále ještě možné vrátit se k problemati-
ce významu pojmu ideologie, který není tak jednoznačně negativní či pejorativní, jak jsme
zvyklí ho chápat; francouzský hermeneut Paul Ricoeur například ve své knize *Od textu k akci*
ukazuje, že ideologie – kterou mimochodem považuje za formu sociální imaginace – může
mít primárně funkci pozitivní, totiž poskytnout společenské skupině obraz jí samé; teprve
když se ideologických představ zmocní autoritativní systém dané společnosti, nabývá funkce
legitimační, ospravedlňující dominanci jedné skupiny či vrstvy nad druhou, stává se tím, zač
je považována nyní, „falešným vědomím“. Pak se jejím protějškem stává – jak ukázal už
Mannheim¹³ – utopie jako způsob subverzivní společenské imaginace.¹⁴

Pojem imaginace, který se tu objevil v souvislosti s ideologií (ostatně je to v souladu
i s názvem a programem konference), je právě tím prostředkem, jenž umožní nalézt odpo-
věd' na otázku položenou výše. Představivost, s jakou pracuje ideolog, je odlišná nejen od
představivosti vědce (v našem případě tedy historiografa), nýbrž i od představivosti umělce.
Ideologická představivost je motivována společensky ve smyslu *pragmatickém*, chce půso-
bit na společnost, na její příslušníky ve směru integračním (tato sociálně integrační funkce
nemusí být vždy chápána ryze negativně – vzpomeňme na společensky integrační působení
vlastenecké ideologie v době Tylově, kdy jejím nositelem nebyla mocenská elita, nýbrž stále

ještě „nevládnoucí etnická menšina“). Vědecká představitost na rozdíl od ideologické je nesená intencí *epistemologickou*, jejímž zájmem je nejen heuristický výzkum, nýbrž i hledání souvislostí mezi zjištěnými údaji (tu se může vědecká představitost pohybovat i ve směru vertikálním, pronikat do různých strukturních vrstev zkoumaného období na daném teritoriu – jak to činí například francouzská škola Braudelova).

Umělecká představitost je naproti tomu s vědeckou inkompatibilní, protože ji nezajímá tolik to, co je dáno, nýbrž – jak to naznačil už Aristoteles – to, co je možné.

To, co může (mohlo, bude moci) být je to, co není, ale zároveň to, po čem člověk touží, co potřebuje. Potřeba zakládá vědomí hodnoty. Z tohoto hlediska je umělecká představitost orientována na svět hodnot, které tvoří horizont, pozadí, na němž vyvstává jediná hodnota, která je pro umění specifická – totiž hodnota estetická. Umělecká představitost tedy není pragmatická ani epistemologická, nýbrž *axiologická*. Neznamená to však, že ideologie či věda nemohou uměleckou představitost ovlivnit; nejsou to však způsoby imaginace, které mohou axiologickou imaginaci nahradit, naopak mohou se za určitých podmínek stát pro ni brzdou, omezením svobodné hry představitosti, o níž mluvil Kant. Ideologie vede k tezovitosti, epistemologie zavádí umění k plochosti.

Existují však v oblasti literatury žánry, kde do fiktivního světa vstupují ověřitelná fakta – to je případ historické prózy, nebo kde naopak fiktivní postupy ožívují faktický výklad – to je případ takzvané literatury faktu. Povšimněme si nejprve problematiky historické prózy. Máme v české próze konce 19. století příklady, kdy do fiktivního světa pronikají celé pasáže faktografických dat dokreslujících ráz představovaného světa – je to třeba případ Herbenovy románové kroniky *Do třetího a čtvrtého pokolení*, v níž autor vkládal do úst vypravěči i postavám konkrétní odkazy na historické a politické události a jejich reflexi. Kromě toho vsouval do textu i dokumenty – dopisy, kronikářské záznamy apod. Většinou však tyto faktografické prvky jsou u Herbena propojeny s postavami a jejich funkcemi ve fiktivním příběhu; pozbývají proto do značné míry své dokumentárně informativní povahy a stávají se součástí prostředí jako časoprostorového rámce fiktivního světa. Mohou sice zároveň také plnit funkci mimeticky verifikační, to znamená, že mohou ve čtenáři posilovat představu uvěřitelného referenčního vztahu fikce a fakticity, aniž by však usilovaly o historiografickou věrohodnost.

V případě historické beletrie platí pregnantní formulace K. Hamburgerové o epickém fiktivním vyprávění, jež všechna historická fakta v románovém světě mění ve fikci, která ruší časové i prostorové koordináty skutečnosti a nahrazuje je časoprostorem fiktivního světa.¹⁵ Zároveň tyto „realie“ nabývají ve fiktivním světě tvarové funkce (dotvářejí představu fiktivního světa) a jako takové nabývají esteticky hodnotového významu podobně jako předměty ztvárněné ve výtvarném obraze. Není to tedy tak, jak tvrdí Roland Barthes ve svém známém příkladu s barometrem na stěně měšťanského pokoje z Flaubertova románu *Prosté srdce*, jež považuje za případ, kdy detail pozbývá umělecké znakovosti, kdy označované „pohlcuje“ označující a vytváří „referenční iluzi“.¹⁶ Na rozdíl od Barthesa lze mít za to, že vše, co vstupuje do fiktivního světa, – jde-li o umělecky zdařilé dílo – v něm musí mít svou tvarovou funkci (v daném případě tedy barometr dotváří obraz obyvatelů bytu jako společenské vrstvy, která staví na hodnotě objektivního poznání světa, které umožňuje věda – a jejím indexem je právě barometr na stěně; v tomto smyslu je barometr axiologicky funkčním detailem fikce).

Obraťme nyní pozornost k takzvané literatuře faktu. Slovníkové heslo o ní říká, že je to zvláštní žánr vyznačující se zpracováním „dokumentárních materiálů vědeckých, faktů

a událostí historických i současných; jako specifický žánr stojí na rozhraní mezi uměleckou literaturou a literaturou věcnou.“¹⁷ Od umělecké literatury odlišuje literaturu faktu podle názoru autorky slovníkové hesla technika organizace materiálu a způsob prezentace fakt, který „zdůrazňuje jejich vnitřní dramatickosti a zajímavost bez využití základních konstruktivních prvků příznačných pro literaturu beletristickou (fabule, fikce atd.)“.¹⁸

Na rozdíl od slovníkového pojetí se domnívám, že literatura faktu je naopak hybrid postupů faktografických a fikcionalizujících. Právě na tento žánr by se daly uplatnit estetizující názory Haydena Whitea na historiografii a částečně také úvahy Paula Ricoeura o fikcionalizaci historie,¹⁹ neboť pořádá materiál právě na základě konstruktivních prvků „příznačných pro literaturu beletristickou“.²⁰ Utváří totiž výklad do podoby vyprávění, které nese více či méně zřetelné rysy příběhu, to znamená děje organizovaného na základě zápletky (příběh vědeckého objevu, vynálezu, válečné či politické události jako soubor dílčích příběhů významných osobností nebo organizovaných skupin – vojenské jednotky, posádky lodí apod.). To samo by ovšem nestačilo pro efekt literatury faktu a pro oblibu, jakou získala mezi čtenáři. Základem účinku literatury faktu je právě využití fikcionalizujících postupů, při nichž se pisatel „vmýšlí“ do jednajících osob a vytváří tak z nich fiktivní postavy, které jsou fenomenálními centry prožitků představeného světa (Hamburgerová je nazývá Ich-Origo). Čtenář může takto prostřednictvím postav do fikcionalizovaného světa vstoupit jako účastník podílející se na tom, jak mohly danou situaci prožívat. Na tom se právě zakládá účinnost literatury faktu.

Vrátíme-li se k problematice typů imaginace, můžeme říci, že jestliže v případě historické beletrie se epistemologická představivost stává podřízenou složkou představivosti axiologické, pak v literatuře faktu je tomu naopak – tam je axiologická představivost, na jejímž základě jsou konstituovány prožívající postavy, podřízena představivosti epistemologické. Do hry může ovšem zasáhnout i představivost pragmatická, která „zabarví“ nebo přesněji řečeno deformuje fiktivní obraz nebo faktický výklad z hlediska účelového ideologického působení. Příklady obojího jsou známy z doby, kdy marxistická ideologie v podobě „velkého eschatologického metavyprávění“ postupovala a snažila se usměrňovat veškeré kulturní dění u nás. To, že jsme se od tohoto tlaku osvobodili, však ještě neznamená, že pragmatická imaginace pozbyla na působnosti; pouze se transformovala do „malých“ vyprávění různých politických seskupení čekajících na příležitost, aby se stala „velkými“.

Summary

Aleš Haman: Ideology and Axiology (On the Issue of Narrative Nature of Historiography and Historical Fiction)

The article deals with the relation of ideology and axiology. The introduction analyzes the difference of the concept of ideology in marxistic and deconstructivist approach. The deconstructivist approach comprehends ideology as the interpretation of metaphysical concepts to the purpose of social hegemony. As an example of deconstructivist conception of the possibility of ideological abuse of science is presented the narrative approach to historiography, which abolishes the relation of reference of the text to the external world; this changes the historiography into a narrative play with ideological function. The article wants to show,

that there exists a difference between the epistemological orientation of historiography and the axiological one of the historic fiction. On the basis of this difference we may distinguish three kinds of imagination: epistemological, axiological and pragmatic, which is oriented to the ideological function of the text.

-
- ¹ Ryan 1989, cit. dle St. Hubík: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Albert, Boskovice 1994, s. 168.
- ² St. Hubík: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Albert, Boskovice 1994, s. 168–169.
- ³ Tamtéž, s. 126.
- ⁴ Tamtéž, s. 132.
- ⁵ P. Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*. Frankfurt a. M. 1976.
- ⁶ J. Culler: *Krátký úvod do literární teorie*. Host, Brno 2002.
- ⁷ Tamtéž, s. 11.
- ⁸ Tamtéž, s. 12.
- ⁹ Tamtéž, s. 22.
- ¹⁰ H. White 1998, cit. dle T. Horváth: *Rétorika histórie*. Vydavateľ'stvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2002, s. 53.
- ¹¹ T. Horváth: *Rétorika histórie*. Vydavateľ'stvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2002, s. 226.
- ¹² P. Ricoeur: *Temps et récit III. Le temps raconté*. Seuil, Paris 1985, s. 286–301.
- ¹³ K. Mannheim: *Ideologie a utopie*. Archa, Bratislava 1991.
- ¹⁴ P. Ricoeur: *Du texte a l'action*. Seuil, Paris 1986, s. 255–258.
- ¹⁵ K. Hamburgerová: *Die Logik der Dichtung*. Klett, 2. vyd. Stuttgart 1968, s. 94.
- ¹⁶ R. Barthes: „L'effet du réel“. In: *Littérature et réalité*. Seuil, Paris 1982, s. 82.
- ¹⁷ Š. Vlašín: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 207.
- ¹⁸ Tamtéž.
- ¹⁹ P. Ricoeur: *Temps et récit III. Le temps raconté*. Seuil, Paris 1985, s. 331–342.
- ²⁰ Š. Vlašín: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 207.

UMĚNÍ TOTALITNÍCH REŽIMŮ JAKO SOCIÁLNÍ FENOMÉN (K sociologické analýze estetizace strachu a zla)

MILOSLAV PETRUSEK

1.

V roce 1965 navštívil Jindřich Chaloupecký Moskvu a napsal do své knihy z té doby rozsáhlou esej inspirovanou zřejmě pro něho nezapomenutelným setkáním se sovětským oficiálním uměním, ačkoli podobnou zkušenost mohl učinit a pravděpodobně učinil již v roce 1947 na výstavě umělců Ruské federace Sovětskaja Rossija v Praze.¹ Rozdíl téměř dvaceti let ale spočíval v tom, že zatímco v roce 1965 Chaloupecký již mohl konstatovat, že „nemusíme mnoho přemítat, abychom to všechno zařadili a odmítli – literární malba, naturalismus, akademická konvence“,² v Sovětském svazu socialistický realismus ve svých standardizovaných podobách nejen přežíval, ale přes všechny reálné politické proměny – a nepochybně, že relativně k lepšímu – se mu stále dobře dařilo.

Nikita Chruščov ostatně proslul nejen svým kolchoznickým usilováním o osetí poloviny Svazu kukuřicí, ale také nezapomenutelnými výroky o uměleckých kvalitách děl, jež se mu nelíbila.³ Ostatně připomenu zde historiku, ba spíše událost, která by upadnout do zapomnění – pro svou děsivě dějinnou paradoxnost, pro onu klasickou lest dějin – snad ani neměla: jeden z Chruščovem nejostřeji v 60. letech kritizovaných umělců – sochař Ernst Něizvestnyj,⁴ který mu byl výlupkem všech formalistických nectností, je tvůrcem Chruščovova náhrobku na Novoděvičím hřbitově...

Socialistický realismus je nicméně jen jednou z *ideologicko-estetických forem*, jež vyprodukovaly totalitní režimy. Není dokonce ani formou historicky nejstarší, protože jeho oficiální zrod dlužno klást do počátku 30. let, takže mu samozřejmě předchází estetika italského fašismu, jež byla – zejména ve svých architektonických produktech – modelově totalitární, nicméně nebyla zdaleka tak ideologicko-politicky zavazující, jako tomu bylo v případě socialistického realismu sovětské provenience.⁵

Dříve než položím dvě snad poněkud provokativní otázky, dovolím si ocitovat Chaloupeckého z roku 1965 ještě jednou: „Žádné umění, i když se to v té chvíli zdá sebevíce, dějiny neopouští a není dějinami opuštěno; je-li tu, je také z dějin a pro dějiny. Umění jako vše ve společnosti žije svou dobou a doba žije v něm.“ Stěží lze Chaloupeckého podezírat ze *sociologismu*, teze, kterou formuluje, je však v kontextu našich úvah zavazující: o *jaké* umění totiž jde, o *jakou* společnost, o kterou *sekvenci dějin* a o *jaký* život?

Základní teze, z níž vycházím, je předpoklad, že estetické artefakty jako produkty totalitních režimů s několika kvantitativně zcela zanedbatelnými výjimkami (a s výjimkou sovětské avantgardy první poloviny 20. let) nejsou adekvátním předmětem *estetického studia*, protože – jak se shoduje většina estetiků, ale i aktivních výtvarníků a spisovatelů – nenesou, řečeno s Mukařovským, specifickou estetickou funkci, nepochybně však vytvářejí specifickou estetickou normu. Je mimořádně poučné připomenout, že Mukařovský ve své klasické práci *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z roku 1936 vystihl podstatu sociálního fungování totalitního umění (aniž na ně přirozeně jakkoli odkazuje) tím, že hypoteticky svázal „sociální morfologii“ (dnes bychom spíše řekli sociální diferenciaci) s estetickou normou takto: „Vtírá se myšlenka, že hierarchie estetických kánonů je v přímém vztahu k hierarchii sociálních vrstev: norma nejmladší, zaujímající vrchol, zdá se odpovídat vrstvě společensky nejvyšší a rovněž další odstupňování obou hierarchií zdá se být společné, takže by vrstvám postupně nižším odpovídaly kánony čím dále starší.“⁶ Právě tímto věcným i logickým krokem je plně legitimizováno studium totalitního umění jako *sociálního faktu*, jehož estetická funkce může být proměnlivá, může variovat v čase a může se měnit samozřejmě v závislosti na celé řadě konkrétních, většinou sociálních či sociohistorických podmínek. Vždy je však – jako důsledek své programové masovosti – estetickým regresem.

Snad nejradiálněji odsudek *socialistického realismu* (jako jedné z forem totalitního umění) vyjadřuje polský estetik, filozof a lingvista Michał Głowiński, který mluví o „degradovaném umění“ a konstatuje, že „socialistický realismus paradoxně vstupuje do radikálního konfliktu se vším, co v evropské tradici bylo a je hodnotou“.⁷ Je mu vtělením totalitního umění, jež je možné srovnat stylově jedině s uměním hitlerovským. S touto tezí se v následující úvaze utkám v umírněné sice, ale snad věčně polemice.

Václav Černý velmi přesně spojil charakteristiku tohoto typu tvorby estetických artefaktů (nazývejme je takto) s *jejich sociální funkcí* již v roce 1947 ve studii příznačně nazvané *Literatura umělecká a literatura užitková*: „V té ideologii literárních agitek v nižším i vyšším smyslu, v celé té literatuře souhlasu a vyžádané podpory není od socialismu vznášen na umělce žádný nárok jako na umělce, nýbrž jako na *technika přesvědčování*, jako na odborníka persuaše.“⁸ Lze číst odsudky i jiné – různě kvalifikované a odlišně motivované. Uvedu nicméně snad ještě jeden, který spojuje totalitní umění s jeho navýsost psychosociálním fundamentem, totiž se *sociálním zlem* a psychickým, emocionálním i morálním *strachem*. L. S. Blumenfeld píše: „Propagandistické umění zbavené vazby na moc působí směšně. Je zbytečné zdůrazňovat, jak důležitý je kontext, jakou roli hraje *timing*, v tomto případě máme ovšem půlstoletý odstup. Zkušenost setkání se stalinským či nacistickým uměním v době, kdy propaganda a kýč za sebou strhávaly masy, by pro nás, křehké postmoderní duše roku 2002, byla šokující (...). Ale dnešní výstava⁹ je víc než čím jiným jen sumou mrtvých kultovních předmětů a kuriozit, jejichž hodnota je téměř nulová, ale jejichž sběratelská hodnota nejspíše poroste.“¹⁰

2.

Pojem *totalitní umění*, i když je kvalifikovaně používán, subsumuje *všechny* estetické či kvaziestetické projevy a formy produkované *všemi* totalitními režimy a většinou je mezi sebou komparuje tak, že v podstatě vychází (žel poněkud triviální) výsledek, který nicméně formuloval jeden z nejlepších znalců té věci, ruský badatel Igor Golomštok takto: „Ve své kulturní aktivitě všichni ti vůdcové, fůhřeři, duceové či předsedové politbyr se neřídili svým individu-

álním vkusem, ale politickým citem a požadavky ideologického boje, jež i je nutily přijímat jednoznačná řešení. Totální realismus nebyl vynálezem žádného z nich: byl stejně *zákonitým produktem totalitarismu* jako gigantické aparáty propagandy, organizace a teroru.¹¹

Pro tuto tezi jakéhosi kvaziestetického sjednocení všech artefaktů totalitárních režimů paradoxně svědčí i kniha psaná z pozic přesně opačných. V době jakéhosi umírněného tání napsal a v roce 1973 vydal západoněmecký levicový estetik Richard Hiepe knihu *Die Kunst der neuen Klasse*, který sice vyloučil totalitní umění nacistické a fašistické, ale zato spojil – což je obecně málo obvyklé – pod stejnou egidu produkty ruské avantgardy, sovětského akademismu, murální malbu mexickou, německou (zejména expresionistickou!) tvorbu protinacistickou a samozřejmě východoněmecké produkty spolu s díly čínskými a vietnamskými v jeden velký celek „umění nové třídy“.¹²

Problematičnost pojmu „totalitní umění“ je tedy zjevně dvojdimenzionální: na jedné straně zahrnuje všechny umělecké druhy (od výtvarnictví a literatury přes hudbu až k architektuře), přičemž v každé z těchto oblastí se propagandistické požadavky prosazovaly přece jen poněkud specificky, na druhé straně subsumuje pod jeden celek produkty „všech totalitarismů“, v nichž se podobně dají vykázat (i v oblasti umělecké tvorby) určitá „národní specifika“ (někdy dokonce programová).¹³ Golomštok proto definuje totalitní umění jaksi generálně v podstatě v souladu s tím, jak je tradičně v sociologické literatuře definován tzv. totalitní syndrom.¹⁴ Totalitní umění tedy znamená, že „stranický stát

1. prohlašuje umění za nástroj své ideologie a prostředek propagandy,
2. monopolizuje všechny formy a prostředky uměleckého života země,
3. vytváří všeobjímající aparát kontroly a řízení umění,
4. ze všech současných tendencí v umění vybírá jednu jako závaznou (obvykle tu nejkonzervativnější) a prohlásí ji za univerzální normu a konečně
5. vede zápas se všemi odlišnými tendencemi a styly v umění a prohlašuje je za nepřátelské.“

Toto vymezení v podstatě odpovídá celému vývojovému období nacistického umění, podstatné části vývoje umění sovětského (zhruba od roku 1925, zcela přesně od proklamace socialistického realismu jako závazné doktríny v roce 1932 a 1934 do poloviny 60. let),¹⁵ dlouhé periodě vývoje umění rumunského, na druhé straně však kratinké periodě ve vývoji polské umělecké tvorby (Jadwiga Mizińska mluví o „efemérnosti socialistického realismu“¹⁶) a podobně krátkému období v tvorbě československé (která se datuje zhruba lety 1950 – 1958 při existenci – skryté, ale částečně i poloveřejné – paralelního nezávislého umění).

Nutno ale připomenout také to, na co se zcela zapomíná a co se zcela pomíjí, ačkoli jde o fenomén sociálně závazný, kvantitativně (nikoli persuasivně) vlivný a přesně vystižitelný známou Havlovou metaforou řezníka zdobícího svůj krám politickou agitkou. Jde tedy o fenomén, který pracovně zatím označme jako „*socialistické designování veřejného prostoru*“, kterýmžto vzosným označením pojmenováváme desetitisíce příšerných holubic, hvězd, hesel, tabulí, vývěsek atd., které měly plnit propagandistickou funkci v době, kdy socialistický realismus nebylo možné vzkřísit jako závaznou uměleckou doktrínu ani v oblasti „masové propagandy“.¹⁷ Tento fenomén totiž není ani zdokumentován ani popsán. Jsou sice k dispozici fotografie, ty však postihují (většinou vědomě) spíše karikaturní dimenzi našeho každodenního života té doby; dokumentace toho, čím jsme byli obklopeni a co jsme ani

nevnímali (ale freudovské podvědomí funguje i v totalitních režimech), však provedena není a ani asi *ex post* být už nemůže.

3.

Základní otázka, kterou lze oprávněně položit, ovšem zní: jde-li v případě „totalitních forem“ o vývojovou deviaci, nadto časově značně limitovanou, proč se jí vlastně zabývat? Po-
minu důvody, jež vedou až k přemíře ne dost dobře připravených prezentací a výstav (zejména „socialistického realismu“, ale v Německu před nedávnem i nacistického umění, ve Vídni dokonce naopak skvěle připravenou komparativní výstavu umění sovětského, nacistického fašistického a rakouského), jež mohou mít příčiny psychologické (ostatně dosti silné, totiž fenomén *fascinace zlem*, které je v totalitním umění většinou skryto za fasádou radostných rodin a usměvavých pracujících či rozjásaných průvodů) i čistě a ryze *fiskální* (výstavy totalitního umění – nezdídky velmi amatérské a špatně komentované – jsou zejména pro západního diváka atraktivní svou vnější komičností, právě proto, že z artefaktů vymizel dobový strach).

Za vskutku relevantní důvody zájmu o tyto artefakty však pokládám

- studium totalitního umění jako *neoddělitelné součásti kulturních dějin* s jasnou esteticky slepou uličkou,
- studium oněch *psychosociálních motivů*, které vedly k tomu, že totalitní umění nebylo produkováno jenom ze strachu a jenom pro finanční zisk či formální slávu národního či aspoň zasloužilého umělectví a konečně
- studium sociálních příčin dominance jedné, ba jediné *estetické formy*, která ovládla všechny podoby totalitního umění (řekněme hned a přímo – šlo o variace na klasický, kritický či akademický realismus v literatuře a výtvarném umění a na klasicismus v architektuře).

Potud – včetně standardně módních dokladů o jakési homomorfности, izomorfности či dokonce identitě nacistického a sovětského (stalinského¹⁸) umění – jde v podstatě o triviality a věci dost obecně známé. Pokusím se zformulovat dvě teze, které se tento *práh banality* pokusí překročit i za cenu jistě poněkud nepopulárního nesouhlasu. Především – jestliže existuje nějaká prokazatelná formální homomorfie mezi nacistickým a sovětsko-komunistickým uměním, pak je to jednoznačný, absolutní a kategorický akcent na *realismus* – rozumějmež tím prozatím cokoli. *Vysvětlení* tohoto akcentu je prosté, protože vyplývá ze základních sociálních (mimoestetických) funkcí totalitního umění, jež jsou v zásadě tři:

1. *funkce legitimizační*: estetické artefakty mají legitimizovat dané společenské uspořádání jako optimální a danou politickou moc jako nejlepší z možných, ne-li absolutně nejlepší; má dokládat, že totalitní systém je – řečeno s Voltairovým *Candidem* – nejlepším z možných světů;
2. *funkce translační*: umělecké artefakty překládají do obrazného či obecněji symbolického jazyka ideologický systém, který je vyjádřen více méně abstraktními prostředky teoretického či kvaziteoretického jazyka;
3. *funkce persuasivní a propagandistická*: estetické artefakty totalitního umění jsou prostředky výkonu symbolické moci, symbolického ovládní (řečeno s Pierrem Bourdieuem).

Mají-li však být tyto funkce plněny, nelze použít jiné estetické formy než je realismus, což platí obecně, netoliko ve vztahu k totalitnímu umění. A právě zde začíná být totalitní umění zajímavé jako fenomén, který překračuje svou vlastní dobu, a to dokonce nejen ve smyslu Jacobsonova výroku – co se jako realistické dílo jeví dnes, nemusí se jako realistické jevit

zítra. Spíše naopak, jde mi o aplikaci teze, kterou formuloval *Karel Teige*, osobnost tragicky poučená všemi peripetemi vývoje levicového umění od avantgardy k socialistickému realismu. Na sklonku života Teige napsal: „V umění podřízeném státní rezóně a příkazům politické propagandy má rozlišení realismu a naturalismu ten smysl, že jako naturalistické je odmítáno takové vyličení života, které je sice pravdivé ve své fakticitě, ale které by mohlo podvracet oficiální *keep smiling* optimismu, kdežto za realistický bývá s pochvalou uznáván takový pohled na skutečnost a společnost, který dbá co nejužkostlivěji na to, aby se neúchylně shodoval s tezemi propagandy, aby co nejspolehlivěji popsal konvenci o společnosti, která se s pravou skutečností vždy nekryje, nýbrž ji často cudně příkrývá.“¹⁹ Teige taky srovnává – ukazuje, jak socialistický realismus a nacionálně socialistická estetická doktrína produkují artefakty formálně podobné se zaměnitelnými uniformami či krajinným rámcem, ale s nezaměnitelně identickou ideologií povinného optimismu, heroismu či oddechového veselí.

Teige jde ale ještě dále – a zde máme co do činění s předvídatostí vpravdě výjimečnou: „Realismus požadovaný dobou nebo přesněji řečeno politickými institucemi, není však nový. Kdykoli politický lodivod, ať pravicový, ať levicový, z prudkého strhujícího proudu sociálního a mocenského dění připluje k pevnině umění, přistane vždy na *pravém břehu*. A sotva tu vstoupí na řečniště, již se rozhlaholí veliká a neurčitá slova: krása, národ, tradice, génius národa, služba lidu a pokroku (...). Pracují-li politické velehory ku porodu, narodí se vždy realismus. Na to můžeme vzít jed.“²⁰

Jistě relevantní otázka – *proč právě realismus?* Nejprostší odpověď nalezneme nikoli pouze v zaklínadle „lidovosti“ a „srozumitelnosti“, ale v sociální fakticitě „lidovosti“ a „srozumitelnosti“ realistických artefaktů. Jistě ne náhodou se ostatně Václav Černý trápil vztahem literatury umělecké a literatury užitekové (dnes by asi jako zatvrzelý „modernista“ a kulturní „elitář“ se svými příliš rigidními kritérii tváří in tvář komiksové kultuře neobstál). Totalitnímu umění se vytýká *kýčovitost* jako souputník, ba sourozenec pokleslé lidovosti – a nepochybně právem. Nezapomeňme však, že kýč je také sourozenec „pravého umění“, protože „žádná estetická veřejná výchova, žádná osvětová akce nevycvičí schopnost esteticky vnímat, tj. schopnost rozeznat umění a kýč, a nevnuke potřebu opravdové krásy tomu, kdo ji nemá a komu příroda schopnost estetického vjemu odeprěla“.²¹ Totalitní umění je ovšem umění masové a pro masu – tak se nejen deklaruje,²² takové – ve svých vrcholných projevech – opravdu je. Masovost může mít samozřejmě různé podoby – od nezávazných veseloher, jichž produkovala třetí říše veletucty,²³ až po snad nejlživější film v dějinách kinematografie – *Kubáňští kozáci*. Masovostí, tedy „lidovou srozumitelností“ vysvětlíme extrémní návštěvnost výstavy sovětského umění v roce 1947 u nás, již byli zděšeni všichni – od Hoffmeistera přes Nezvala až k Chalupeckému (a nadšen sovětský velvyslanec), stejně tak jako atraktivitu nacistické výstavy „degenerovaného umění“ z roku 1937, která „masám“ ukazovala, jak strašlivě lze deformovat skutečného, živého, radostného, optimistického atd. člověka... Černý, který z čirého nadšení přeložil již na konci 20. let klasický spis Ortegy y Gassetta *Vzpouřa davů*, uzavírá jednu ze svých úvah – obhlížeje téma neustále z různých stran a úhlů – těmito slovy: „Naše vzdělanost zplodila v procesu svého vývoje fenomén lidských mas, a dokonce jej měla zbožnit. Její smysl spočívá však v tom, aby mas nebylo; její povinnost tedy v tom, aby lidské masy osvobodila; aby dav povznesla do stavu a na úroveň ozvláštňených a svéprávných, svobodných jedinců (...). Diktatura mas v naší vzdělanosti nikdy nebude jejich osvobozením.“²⁴

S masou ale měly totalitní režimy vždy problémy – nacistický v tom, že hledal nejeftivnější cesty, jak jimi manipulovat, komunistický v tom, že zpočátku usiloval o jejich aktivní zapojení do revoluční akce – myslíme si o tom dnes cokoli. Je známo, že zatímco Hitler neskrýval své pohrdání masou a nejednou je alespoň ve známých „hovorech u stolu“ (ale i v *Mein Kampf*) vyjádřil, Lenin vypracoval specifickou strategii založenou na *vnášení ideologie do mas*: masa totiž (v Lukácsově parafrázi) má pouze tzv. empirické vědomí, které vychází z každodenní zkušenosti, kterou ale není schopno transcendovat do podoby vize budoucí, lepší, „arkadické“ společnosti, do podoby představy budoucího ráje beztržní společnosti. Proto je na jedné straně vynalezena idea politické avantgardy (strany), která nás v tomto kontextu nezajímá, současně je však *implicitně* zcela evidentně postulována masa jako *soubor infantilních subjektů revoluce*. Ale – a jsme u našeho tématu – infantilnímu subjektu je možné prezentovat pouze srozumitelné, ergo infantilní umění. Nebudíž tím řečeno, že každý realismus je infantilní, ale na druhé straně není nesnadné pochopit, že ideologicko-propagandistické funkce nemůže plnit umění, které klade vyšší než elementární nároky na recipienta (nemluvě o snaze oslnit monumentalitou, heroismem, prostým nadsazeným měřítkem, velikostí atd.).

Pravděpodobně nejpřesvědčivěji vyložil problém vztahu socialistického (a ostatně každého totalitního) realismu ke klasickému realismu v *literatuře* Michał Głowiński, který zjistil, že tři elementy klasického realismu, povýšené na princip a zabsolutizované, umožnily jeho využití či zneužití, chcete-li, k účelům mimoestetickým. Je to *mimetika, autoritativní hodnotící stanovisko autora a nezjevnost literárních mechanismů* (absence *metaliterárnosti*).²⁵ Głowiński říká: „Z klasického realismu si socialistický realismus bere to, co je jeho nejslabším bodem“, protože „podsouvá čtenáři svět do posledního atomu interpretovaný, nasycený výrazně orientovanými významy“ a proto musí – stejně jako v obecně sociálním kontextu – předpokládat naivního čtenáře, který věří, že pravda je všechno, co je napsáno v knihách. Głowiński shrnuje: „Pojem *totalitární forma* nechápu jako nahodilou formu. Tak totiž lze označit všechny formy diskurzu, které se z totalitarismu zrodily a sloužily jeho potřebám, formy, v nichž otiskl svou stopu a jež učinil modelově jednoznačnými tak, že se staly nositeli pouze s nimi spjatých ideologií, vizí světa, způsobů jeho hodnocení. Totalitární formy fungující v daném čase mohou být diferencované a bohaté, jedno je však v nich unifikované a chudé: totalitní skutečnost totiž nejen nezpochybňují, ale legitimizují ji.“²⁶

4.

Souhlasím i nesouhlasím s Głowińskim. Dnes už, při rozsahu komparativní literatury, která je k dispozici, není nesnadné doložit, že cosi jako *univerzální totalitární forma* skutečně existuje – podobnost artefaktů různých totalitních režimů je nezřídka až zářející. Ale co kdybychom se pokusili přece jen respektovat skutečnost, velmi elementární a přesvědčivě doloženou nejen Lucienem Goldmannem, ale i Michailem Bachtinem, že totiž umění není nikdy *přímým* reflexem ani reality, ba dokonce *zřídka* *explicitní ideologii*, je vždy transformací obojího. To ale neznamená ve svých důsledcích nic jiného než to, že při nepochybné existenci univerzální „totalitární formy“ přece jen existovaly rozdíly odrážející právě tuto *odlišnou ideologickou zakotvenost* a zprostředkovanost jejího vyjádření, rozdíly pozorovatelné také v umělecké produkci.

Sdílím samozřejmě názor Leszka Kołakowského, že nelze akceptovat „idiotskou poznámku, za kterou vděčíme Trockému, podle níž se bolševismus a nacismus podobají jen v někte-

rých povrchních rysech, ale radikálně se liší ve své podstatě. Naopak, podobají se v mnoha důležitých charakteristikách“.²⁷ Co nelze ovšem nevidět – a při slepotě k tomuto faktu nelze pochopit nic z jinak nepochopitelné proměny ruské avantgardy v socialistický realismus, je totiž to, že „komunismus byl nemanželským, bastardním dítětem osvícenství, nacismus nemanželským potomkem romantismu (...). Komunismus debutoval v atmosféře ideologické opravdovosti, bylo by proto nespravedlivé jej označovat za kulturně sterilní. Zanechal velmi důležité a ještě dnes viditelné stopy v dějinách literatury, poezie, kinematografie, divadla i malířství (...). Lze totéž říci o kulturních dějinách nacismu? Zdá se mi, že ne: v kulturní oblasti nacismus přinesl jen ruiny a vandalismus“.²⁸ V tom se ale s Kořakowskim plně shoduje taky Richard Grünberg, autor významné monografie *A Social History of the Third Reich*²⁹, který konstatuje, že artefakty třetí říše zůstanou pouze jako sociologicky zajímavé doklady, jejichž dokonce i jen informační hodnota bude ovšem navýsost sporná.

Nehodlám zde podávat empirická svědectví a doklady, stačí si ostatně přečíst, co napsal Václav Černý v roce 1947 o Drdově *Němé barikádě*, v níž viděl prototyp budoucího socialistického realismu a zčásti jistě právem, a Šolochovově *Tichém Donu*, v němž spatřoval jednu z největších románových tragédií 20. století, také právem. Jistě by totéž nepřipsal ale *Rozrušené zemi*, o jiných podobných (a nesrovnatelně sterilnějších) artefaktech nemluvě.

Konečně ještě jeden rozdíl mezi bastardním dítětem osvícenství a produktem mezaliance romantismu a sociálního darwinismu lze identifikovat: ideologie socialistického realismu nepřipouštěla rasismus a antisemitismus, nepřipouštěla propagaci eutanazie, ale ani (což ovšem hraničí s nechťenou komikou) zobrazení sexuality či nahoty – socialistický realismus byl na rozdíl od nacistického umění až extrémně prudérní. Je doloženo, že Albert Speer, Hitlerův „dvorní architekt“, při návštěvě nacisty dobytého Kyjeva se podivil podobnosti soch atletů a atletek na stadionu kyjevského Dynama s obdobnými statuemi na olympijských stadionech v Berlíně, shledal je pouze „příliš oblečenými“. V nacionálně socialistickém umění ovšem najdeme řadu explicitních artefaktů antisemitských (například filmově zneužitý Feuchtwangerův *Žid Süss*), propagaci eutanazie (ve filmu *Ich klage an*) a sterilizace (za niž se přimlouval dokonce básník a filozof Gottfried Benn).

5.

Příběh totalitního umění v socialistickém odění je sice pouze jeden, jak říkají maďarští badatelé György a Turai, má však tři možné (a velmi odlišné) základní interpretace.³⁰

První interpretace je v podstatě – řekněme – *autochtonní*: vysvětluje socialistický realismus jako obraz budoucího vysněného světa, který přijde a jemuž svým pracovním či militárním hrdinstvím (jež „realisticky zobrazujeme“) klestíme cestu; jde o tzv. *arkadický realismus* zlatého věku, který nás čeká jako budoucí ráj.

Druhá interpretace je *levicové provenience* a vychází z opačné premisy, totiž, že zlatý věk už byl: Satan potom na sebe vzal tři podoby, stalinistickou, nacistickou a jednorozměrně konzumní. Paralela mezi stalinismem a nacismem v oblasti umění má ovšem v této interpretaci především dokládat to, že *avantgarda 20. a u nás i 30. let* neměla s oficiálním socialistickým realismem nic společného. Doklady není nesnadné dohledat – zápas avantgardy se stalinsko-ždanovovským sorealismem se skutečně a prokazatelně vedl už od 30. let. Například Nezval sděluje Iljovi Erenburgovi – „což by nebylo ubohým nedorozuměním žádat od básníků, kteří se bez výhrad připojili pod prapor dialektického materialismu, něco tak problematického, jako

je socialistický realismus? Což není proti duchu marxismu ztročovatí básníka?³¹ Tak se táže budoucí autor *Zpěvu míru* a ódy na Stalina. Adolf Hoffmeister polemizuje s nikoli nevzdělaným sovětským komisařem osvěty Anatolijem Lunačarským: „Ale mně se zdá, že celá tato novost jde na lživo. Mění se téma, buržoazní forma ale zůstává. Jsou to rudé kalendáře, rudé krváky, rudá sentimentalita, počestnost a liliovitá (z rudých lilií) ctnost odměněná rudým řádem. Není to nic nového, ale hlavně – není to nic dobrého.“ A Emilu Fillovi píše – „tzv. proletářské výtvarné umění trpí omezenou tematikou a hlavně kalendářovou technikou. Barvotisky jsou v podstatě k nerozeznání. Vojácké obrazy střídají industrializační scény a ubohé barevné mazanice oslavují prabídně velké dny a velké věci. Nevkus na nevkus.“³²

Na druhé straně však stojí žel stejně prokazatelná skutečnost, že mezi avantgardou a totalitním realismem sice rozhodně neexistuje *sepětí formální*, ale existuje mezi nimi *vazba genetická*, duchovní spříznění: Marinetti přece viděl ve fašismu uskutečnění futuristického programu, Chagall tvrdil, že „jako Lenin převrátil Rusko vzhůru nohama, i já stejně tak to dělám ve svých obrazech“, Malevič měl za to, že „kubismus a futurismus byla revoluční hnutí, jež přešla ekonomickou a politickou revoluci roku 1917“, El Lisickij vyvodil komunismus přímo z Malevičova suprematismu atd.

Zápas, který vedli naši levicovní intelektuálové („avantgardisté“) za autonomii tvůrčího vyjádření a za svobodu tvůrčího projevu, byl u nás ovšem prohrán, jakmile byla vědomě lživě a prolhaně proklamovaná *československá cesta k socialismu* zaměněna za „standardní stalinismus“, jehož organickou součástí byla estetika socialistického realismu. Jeho dominance u nás naštěstí byla z historického hlediska relativně krátká a estetické devastující účinky poměrně omezené, což neznamená, že žádné. Dokonce i zde – podobně jako v sovětském Rusku – lze najít několik děl vzniklých v rámci doktríny, jimž nelze estetickou hodnotu upřít. Obvykle se připomíná Síň Rudé armády na Vítkově, ale totéž lze říci o výtvarných kvalitách Nowakova portrétu *Gottwalda v únoru* nebo o Laudově portrétu V. I. Lenina, o němž Preclík píše s neskrývaným obdivem jako o soše výjimečně dobře udělané.³³ Ale jedna vlašťovka jaro nedělá – a v umění a politice už vůbec ne.

Třetí interpretace pak je, jak lze důvodně očekávat, přesně opačná (a její historická věrohodnost je zakládána právě na genetické spřízněnosti avantgardy s levicí a komunismem), totiž *neokonzervativní*. Podle ní je sama avantgarda „prvotním hříchem“, který nelze exkulповat, protože již ona nahradila božské dobro ďábelským zlem a je tedy spoluzodpovědná ne-li za totalitní umělecké formy, tedy rozhodně za atmosféru, která umožnila průnik totalitarismu jako sociopolitického systému. Skutečnost, že avantgarda programově desakralizuje, sekularizuje, „ateizuje“ svět, je samozřejmě jev rozhodně obecnější, než aby jej bylo možno vztáhnout pouze na totalitní režimy; je součástí generální sekularizace světa, jeho „odkouzení“ (řečeno s Maxem Weberem), a avantgarda je pouze součástí tohoto procesu. Avantgardní formy však jakoby přeskočily totalitarismus jako sociopolitický systém v čase, protože se znovu vrátily v arteficiálním umění posttotalitních systémů, a naopak „totalitní formy“ (naivně obrázkový mimetický realismus a architektura v „neoklasicistním“ a „neobarokním“ stylu) jakoby přežily v podobě archetypálních vzorců, jichž využívá reklama a masová kultura konzumní společnosti. Tato neokonzervativní hypotéza ve své vizi *ohrožení „kulturních tradic“ evropoamerické civilizace avantgardním barbarstvím* není prosta jistého racionálního jádra. Proslulý americký kritik „kulturního úpadku“ soudobé (rozuměj konce let osmdesátých) Ameriky Allan Bloom konstatoval stav věcí i jejich proměnu metaforou, podle níž „zatímco v Sovětském svazu místo

krále-filozofa vykonávají moc ideologičtí tyraní, ve Spojených státech kritik kultury promlouvá hlasem Woodstocku“.³⁴ Uvážíme-li, že „hlas Woodstocku“ je čím dál tím více manipulován a komercializován, tím blíže budeme poněkud truchlivé představě marcusovského „jedno-rozměrného člověka“, který je manipulován, aniž ví, že je manipulován, protože platí Havlovo (z *Žebrácké opery*), že nejlépe slouží ten, kdo neví, že slouží... Společnost násilí a společnost svádění jakoby uzavíraly mlčenlivou dohodu: rozdíl spočívá v tom, že ve společnosti svádění se žije nesrovnatelně lépe, radostněji a volněji než ve společnosti násilí. Ale konce, v něž může vyústit, mohou být stejně nečekané jako vyústění „říjnového nadšení 1917“ ve stalinský teror. Na tuto stránku věci upomíná (s argumentací „klackem“, tedy daleko méně sofistickou než je tomu u Blooma) Patrick Buchanan ve své *Smrti Západu*, když všechnu vinu za současný(!) stav evropoamerické civilizace vyvozuje z díla neomarxistů Gramsciho, Lukácse, frankfurtské školy a jmenovitě Marcuseho. I tyto zkratky jsou možné – ostatně vývoj „totalitních forem“ je jaksi nepřímou zdůvodňuje, aniž by je samozřejmě ex post dokazoval.

A poučení, je-li vůbec nutné? Socialistický realismus je na jedné straně zdánlivě naivním produktem pro naivního recipienta, na druhé straně je sociologicky nezanedbatelným fenoménem. Nezapomeňme varování Karla Teigeho – kdykoli se státní rezóna ujme umění, zplodí realismus, pokleslý realismus. Malíř Václav Vokolek na okraj výstavy socialistického realismu v rozhovoru pro přílohu *Práva* (12. 10. 2002) říká, že „umělci museli tvořit v duchu komunistické ideologie, to znamenalo, že jejich výtvorům musel rozumět každý, dělali totiž umění pro masu – a proto je to tak ubohé (...). Oni totiž nepochopili, jak by také mohli, co pochopil pan Železný, že lidem stačí trocha násilí a nahoty (...). Socialistický realismus je tak ubohý, že není o čem mluvit, není to umělecké téma. Telenovely taky nebudeme analyzovat, jenom nad nimi bezmocně mávneme rukou“.

Všimněme si pozoruhodného kruhového pohybu, který nepřímou opisuje Vokolek – od „totalitních forem“ k masmediálním telenovelám. Není ovšem pravda, že se „jimi nebudeme zabývat“ – oběma fenomény se velmi vážně zabývají seriózní vědní obory – sociologie umění, sociologie médií a teorie mediální komunikace. A už proto je zcela nežádoucí „všechno to zahodit“, jak se umělec ve svatém nadšení dožaduje. Podrobnější „hermeneutika“ Vokolkova textu by ovšem taky ukázala, že nejen král socialistického realismu je nahý, ale že tentýž druh odění bohužel můžeme najít i v prázdných výstavních síních, v nichž étos vojáctví a práce je zaměněn za hlučící vrtačku kopulující s vysavačem. Téma, jímž se mučil Václav Černý v roce 1946, totiž, jak najít rozumný kompromis mezi „uměním pro masu“ a „Uměním“ (postmodernistický povzdech nad kapitálkou U je v tomto případě více než licoměrný) zůstává tématem nadále aktuálním. Socialistický realismus je jako historický relikvium osobitým způsobem ozvláštňuje.

Summary

Miloslav Petrušek: The Art of the Totalitarian Regimes as a Social Phenomenon (Towards the Sociology of Aesthetisation of Fear and Evil)

The artifacts of the totalitarian regimes, mostly – with a distinctive exception of Italy – aesthetically homomorphic, do not constitute an aesthetic value: they constitute an aesthetic norm, which is strengthened by power tools and becomes a part of the dominant ideology (in the sense of Gramsci's "hegemony"). Socialist realism as one form of the art of totalitarianism is described as a social fact conditioned by time. Then its functions are analysed (legitimation, translation, persuasion) and the evidence is produced for the fact that an academic realism is not specific only for the totalitarian regimes: it is a product of all state-run and official art (including the democratic one).

¹ O výstavě sovětského malířství v roce 1947 psal podrobně zejména Karel Kovárna, umírněně a věcně, ale velmi kriticky.

² J. Chaloupecký: *Umění dnes*. NČSVU, Praha 1966, s. 145.

³ N. S. Chruščov v projevu z 8. března 1963 v podstatě opakoval „klasické“ argumenty Ždanovovy, zejména, že „abstrakcionismus a formalismus (...) je jedna z forem buržoazní ideologie“. In: *Za vysokou ideovost umění*. Svoboda, Praha 1963, s. 50. Děšivý je na celé věci letopočet – „socialistickému realismu“ v jeho standardní verzi už téměř všude odzvonilo. V době, kdy byl Chruščov již nuceně penzionován, vzpomíná, že na tu výstavu, kde napadl Něizvěstného, původně vůbec nehodlal jet a že ani neví, kdo jej tam přivezl (podle vzpomínek Chruščovova syna v moskevském televizním kanálu RTV 1, 14. 4. 2005). „Konec“ socialistického realismu na Rusi se dá obtížně datovat. Ještě ve vážně (a místy seriózně) koncipované práci z konce 70. let A. V. Krjučkova odsuzuje buržoazní pseudoumění – a má na mysli „moderní klasiku“. Srov. A. V. Krjučkova: *Sociologija iskusstva i moděrničizma*. Izobrazitel'noje iskusstvo, Moskva 1979.

⁴ V tomto projevu označil práce E. Něizvěstného za „odporné mazanice“ a vyjádřil rozhořčení nad tím, že tento člověk, který zřejmě není bez talentu, absolvoval sovětskou vysokou školu. In: *Za vysokou ideovost umění*. Svoboda, Praha 1963, s. 35.

⁵ Vyplývá to z povahy italského totalitarismu, který – na rozdíl od německého nacionálního socialismu – nerozvinul celý totalitní potenciál, nemluvě o tom, že vyrůstal z poněkud odlišných ideových kořenů. Srov. E. Nolte: *Fašismus ve své době*. Argo, Praha 1999. O vztahu italského futurismu a jeho čelných představitelů (zejména Filippa Tommase Marinettiho) podrobněji mj. v syntetické publikaci S. Carrollo: *I Futuristi: La storia. Gli artisti. Le opere*. Giunti, Firenze-Milano 2004.

⁶ Srov. J. Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 39.

⁷ M. Głowiński: *Rytual i demagogia. Trzyścieścic szkieł o sztuce zdegradowanej*. Open, Warszawa 1992, s. 5 a passim. Głowiński je taky autorem skvělé studie o „novořeči“ (newspeaku) v jeho polské variantě: *Nowomowa po polsku*. Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.

⁸ V. Černý: „Literatura umělecká a literatura užitková (K problematice socialistické kultury u nás 3)“, *Kritický měsíčník* 8, 1946, č. 1, s. 2–7.

⁹ Autor má na mysli výstavu *Československý socialistický realismus*, která probíhala v Praze v Rudolfinu v roce 2002.

¹⁰ S. M. Blumenfeld (pseudonym): „Propaganda a kýč“, *Salon, Právo* 12, č. 218, 7. 11. 2002. Je pozoruhodné, jak totalitní režimy pronásledovaly nejen uměleckou avantgardu, ale nezřídka (zejména v jejich komunistické verzi) klasický a tradiční kýč. Touto pozoruhodnou „dialektikou“ vyhánění „únikového kýče“ novým kýčem se zabývá na příkladu literatury podrobně zejména Pavel Janáček. Jde samozřejmě – v širším kontextu – o problém

zásadnější, totiž o do absurdní polohy (protože provázené strachem) posazený spor o „vysoké“ a „nízké“ v umění. Janáček na řadě příkladů s pozoruhodným citem ukazuje, jak nebezpečné bylo reglementovat uměleckou tvorbu ve jménu „ideálního umění“. Srov. P. Janáček: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Host, Brno 2004.

- ¹¹ I. Golomštok: *Totalitarneje iskusstvo*. Galart, Moskva 1994, s. 10. Golomštok nemá tak zcela pravdu. Hitler sice přímo nezasahoval do výtvarného umění či literatury, ale významně ovlivňoval architekturu, o čemž vypovídá jeho „dvorní architekt“ Albert Speer. O tom, jak Stalin přímo intervenoval do umění, nesvědčí jeho projevy (tam byl velmi zdrženlivý), ale například ovlivňování udělování Stalinových cen. Konstantin Simonov píše: „Pokud jde o literaturu, Stalin v době, kdy existovaly Stalinovy ceny, které zvýrazňovaly jeho vlastní kritéria hodnot, podporoval nebo přímo navrhoval ceny za historická díla. Pokud jde o film, vypracoval dokonce program, o kterých historických událostech a osobnostech je třeba natočit filmy.“ atd. Srov. K. Simonov: *Očima mojeje generácie*. Pravda, Bratislava 1989, s. 153.
- ¹² R. Hiepe: *Die Kunst der neueren Klass* (ruský překlad *Iskusstvo novogo klassa*). Původně Bertelsmann Verlag, Berlin 1973, překlad Progress, Moskva 1978. Kniha je opatřena korigujícími poznámkami sovětských uměno-vědčů všude tam, kde Hiepe příliš překračuje „kánón“ realismu. Poznámky věcně trapné, ale přiznačné.
- ¹³ Socialistický realismus byl nejjednodušeji definován jako umění „formou národní a obsahem socialistické“. Národní specifika se ovšem projevovala i v tom, že sovětský akademismus, který měl kořeny v ruské realistické malbě, ať již salónní či „peredvižnické“, neměl analogie např. u nás (naše „historická malba“ Brožíkova byla nepoužitelná a Aleš byl sice národní, ale přece jen málo monumentální; jak tomu bylo s Matejkou v Polsku, nevím přesně).
- ¹⁴ Totalitní syndrom je politologické označení pro soubor společných znaků všech totalitních režimů. Obvykle se uvádí monopol jedné strany, ideologický monopol, ovládnutí společnosti tajnou policií, státní řízení (minimálně) ekonomiky a zrušení rozdílu mezi veřejnou a soukromou sférou (průnik režimu do soukromí občana).
- ¹⁵ Socialistický realismus byl oficiálně deklarován jako závazná estetická doktrína na I. sjezdu sovětských spisovatelů (17.–31. srpna 1934), kde v „oficiálních vystoupeních Andreje Ždanova a Maxima Gorkého byla formulována umělecká doktrína totalitního státu. V jednotlivých vystoupeních, například N. Bucharina, I. Erenburga nebo J. Oleši, zazněly myšlenky o právu na určitou uměleckou nezávislost, ale všechny rezoluce a stanovky Svazu spisovatelů byly nakonec přijaty jednomyslně a „inženýrům lidských duší“ (J. V. Stalin) nezbylo nic jiného než ve svých dílech rozvíjet moudré vůdcovy direktivy“. Podle I. Antonova – J. Merkert: *Moskva – Berlin 1900–1950*. Galart, Moskva 1996, s. 353. Tato publikace je patrně nejpřesnější srovnávací studii „totalitních forem“ ve všech druzích umění v obou systémech – sovětském i nacistickém; je kombinací přehledových, analytických a biografických studií, takže obraz je vskutku komplexní (nemluvě o dokonalé obrazové dokumentaci).
- ¹⁶ J. Mizińska: „Socrealizmus – niecierpliwosc utopii“, *Colloquia communia*, vol. 34, No. 5, 1987, s. 25.
- ¹⁷ Nesrovnatelně dokonalejší bylo samozřejmě toto designování v SSSR (ale téměř výhradně v Moskvě a Leninogradě), úplné dokonalosti bylo dosaženo v nacistické třetí říši. Podrobně o tom píše ve skvělé studii, která právě tento fenomén rekonstruuje, Peter Reichel, který analyzuje mj. „záplavu festivit“ organizovanou „nacistickými režiséry veřejnosti“. Srov. P. Reichel: *Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*. Argo, Praha 2004.
- ¹⁸ Nejde, přisně vzato, jenom o „stalinské umění“, protože socrealistický standard v Sovětském svazu (ale pouze tam, snad s výjimkou asijských „lidových demokracií“) přežil celou éru sovětského systému. Kromě již zmíněného Chruščovova exkurzu do estetiky z roku 1963 připomenu mj. obraz D. Nalbadžana *Malá země*, který osvědčenými prostředky zobrazuje plukovníka L. I. Brežněva přistávajícího mezi netrpělivě čekající námořníky v době Velké vlastenecké války. Do podoby kýčovitého a místy morbidního *nacionálního* realismu vyústil socrealismus na Rusi v díle dnes oslavovaného a vskutku „národního“ umělce Ilji Glazunova: skvělý portrétista (mj. Brežněva a budovatelů magistrály, ale také G. Lolobrigidy a princezny Diany) se prezentuje v neuvěřitelných „kolážích“ (rozměrů Muchovy Slovanské epopeje) typu *Věčná Rus* a *Tragédie 20. století*. Glazunov jen dokládá univerzální platnost teze, že chceš-li být lidem milován, musíš se k němu přiblížit (sokolsky: K lidu blíž, s lidem výš!). Sám píše: „Po celých třicet let jsem chtěl vyjadřovat pravdu a mým ideálem byl realismus nejvyšší úrovně (...). Proto s obavami pociťuji tendenci vracet se do 20. let, vrhnout se do vln avantgardismu, abstraktního sebevyjadřování, jež má pramálo společného s reálnou skutečností.“ I. Glazunov: *Poisk čerez tradicii*. Leninizdat, Leningrad 1990, s. 16.
- ¹⁹ K. Teige: *Vývojové proměny v umění*. NČVU, Praha 1966, s. 35.

- ²⁰ Tamtéž, s. 22.
- ²¹ V. Černý: „O jedné, avšak významné stránce socialistického realismu“. In: V. Černý: *Tvorba a osobnost, sv. II*. Odeon, Praha 1993, s. 333.
- ²² Verbální schizofrenii dokládá jinak zcela kategorický postoj Leninův: „Je nesporné, že v literární činnosti se dá ze všeho nejméně uplatňovat mechanické usměrňování, nivelizace, podřizování menšiny většině. Je nesporné, že v tomto oboru je bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu.“ Jak krásně to zní (před I. sjezdem sovětských spisovatelů), kdyby text nepokračoval takto: „Vydavatelství a sklady, obchody a čítárny, knihovny a různé prodejny knih—to všechno musí být napříště stranické, straně odpovědné.“ V. I. Lenin in: K. Marx; B. Engels; V. I. Lenin: *O kultuře a umění*. Svoboda, Praha 1977, s. 305. Leninův text je z roku 1905. Diktatura nad uměním tedy evidentně nebyla „stalin-skou deviací“, ale „leninským programem“ (bezprostředně po revoluci uskutečňovaným s jistými rozpaky).
- ²³ O produkci veseloher, které byly v nacistickém Německu výslovně preferovanou formou filmové tvorby, píše podrobněji např. R. Grünberger: *Historia społeczna Trzeciej Rzeczy*. PIW, Warszawa 1987. Čeští filmoví historici doložili poněkud tristní skutečnost, že na jejich tvorbě se zčásti podíleli (v rámci „nacifikovaného“ Barrandova do podoby Prag-film) taky někteří významní čeští režiséři (Frič, Slavínský, nikoliv však Vávra) a české herečky a herci (Anna Ondráková, Lída Baarová, Raoul Schránil aj.).
- ²⁴ V. Černý, Václav: c. d., sv. I., s. 24.
- ²⁵ M. Głowiński: c. d., s. 11.
- ²⁶ Tamtéž, s. 17.
- ²⁷ L. Kołakowski: „Společná poznámka o komunismu a nacismu“. In: M. Novák (ed.): *Komunismus a nacismus*. ISE, Praha 2002, s. 229.
- ²⁸ Tamtéž: s. 28.
- ²⁹ R. Grünberger: *Historia społeczna Trzeciej Rzeczy*. PIW, Warszawa 1987.
- ³⁰ P. György, H. Turai: *Art and Society in the Age of Stalin*. Corvina, Budapest 1992.
- ³¹ Cit. dle K. Srp (ed.): *Adolf Hoffmeister*. Gallery, Praha 2004, s. 125.
- ³² Tamtéž.
- ³³ Vl. Preclík: *Paměť sochařského portrétu*. Academia, Praha 2003, s. 107: Preclík o Laudově Leninovu portrétu píše: „Sochařsky vzato, mistrovské dílo (...). Na první pohled to není státní zakázka. Má výraz, suverénní modelaci, soustředěnost. (...) Ostatní Leninovy portréty, ať české či sovětské, byly patetické, prázdné, popisné, až trapné.“
- ³⁴ Srov. A. Bloom: *The Closing of the American Mind*. 1987 (polský překlad nakl. Zysk i S-ka, Warszawa 1998). Proslulý „hudební festival“ z 60. let popisuje podrobně V. Lindauer: *Šance sněhových koulí*. Maťa, Praha 1999. Odkazují na širší kontextový výklad fenoménu tohoto typu hudebního projevu mladé generace viz M. Greil: *Stopy rtěnky*. Votobia, Olomouc 1998.

NĚKTERÉ ASPEKTY STŘETNUTÍ IDEOLOGIE A IMAGINACE V ČESKÉ PRÓZE DVACÁTÉHO STOLETÍ

HELENA KOSKOVÁ

V první části svého referátu bych se chtěla věnovat obecným otázkám střetnutí ideologie a umělecké imaginace a pokusit se ujasnit pojmy ideologie a imaginace. V druhé části pak ilustrovat toto střetnutí na příkladech dvou kanonických děl české prózy, Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* a Škvoreckého *Zbabělců*.

Na rozdíl od pojmu imaginace, zvláště omezíme-li jej na imaginaci uměleckou, jejímiž synonymy jsou v tomto pojetí obrazotvornost, představivost, fantazie, kreativita, se pojem ideologie v průběhu dvacátého století podstatně změnil a zůstává dosud poněkud vágní.

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století, v roce 1897, podává *Ottův slovník naučný* následující definici: „Ideologie (z řec.), t.j. ideosloví, nauka o ideách; takou jest na př. celý systém Platonův. V počátcích tohoto století koncipoval ve Francii Destutt de Tracy ideologii jako analýsu myšlení s hlediska čistě srovnávací fyziologie a anthropologie a hleděl naukou touto hraditi i metafysiku i psychologii jako přežitě nauky ontologické. Východiskem byl zde Condillacův sensualismus. Ač v důsledcích vyvozena odtud mravouka jen materialistická, náleželi stoupenci směru toho (Destutt de Tracy, Main de Biran, Volney) k nejhrolivějším zastáncům svobody politické, odkudž se Napoleona I. nenávisť k nim vysvětluje.“¹

Z našeho dnešního pohledu je poněkud překvapivé, že první, kdo dal slovu ideologie negativní význam, byl Karel Marx. Chápal ji jako zkreslené, převrácené vědomí a spojoval ji s reálnými zájmy tříd působícími na vědomí lidí. Vysvětlení najdeme v *Malé československé encyklopedii*, kde se v osmdesátých letech dvacátého století pod heslem ideologie píše: „Marx a Engels nenazývali své názory i., nýbrž ‚teorii vědeckého socialismu‘, resp. ‚teorii komunismu‘, ‚vědeckým světovým názorem‘, organicky spojeným s emancipačním bojem děl. třídy. V. I. Lenin rozšířil pojetí i., zavedl kategorii vědecké ideologie, ukázal, že v předmarx. spol. myšlení existovaly prvky pravdivé, věd. i., avšak teprve marx. představuje věd. i. v plném slova smyslu (...). Mírová koexistence social. a burž. i. není možná, obě i. se zásadně vylučují, (...). K tradicím marx.-len. náleží nesmiřitelný boj proti burž. ideologii i proti pokusům o revizi marx. zprava či zleva, spojený s tvůrčím přístupem k marx.-len. teorii. Marx.-len. i. tvoří jeden z teor. základů kom. hnutí a působí jako ideový nástroj rev. přetváření světa.“²

Zatímco devatenácté století chávalo ideologii jako nauku o ideách či jako světový názor, V. I. Lenin zavedl kategorii vědecké ideologie, o jejíž správnosti nemohlo být pochyb a která vedla nesmiřitelný boj nejen proti buržoazní ideologii, ale dokonce i proti pokusům o revizi

marxismu zprava i zleva. Petr Fidelius ve své knize *Jazyk a moc* lingvistickým rozбором novinářských a stranických materiálů sleduje proces, ve kterém ideologie postupně degradovala v nástroj uchopení a udržení moci, změnila se v „dokonale vypracovanou techniku monopolizované propagandy“ (s. 162). Fenomén totalitního myšlení definuje Fidelius jako „kapitulaci před pluralitou a ambivalencí světa“: „Logicky uspořádané bytí“ vyžaduje coby svůj protějšek jakési nebytí, k němuž by bylo možno odsoudit vše, co se ‚novému pořádku‘ přičí. Svět ‚jednotné‘ pravdy se nutně stává jedinou a pravou ‚realitou‘; pročež bude třeba zřídít ještě říši ‚iluzí‘, kam by bylo možno vystěhovat vše, co se do našeho ‚reálného‘ světa z té či oné příčiny nevejde (...). Místo světa jednoho máme teď světy dva, zato oba jednoznačné. Místo nejednotného celku relativních pravd máme teď dva jednotné bloky, mezi nimiž panuje vztah vzájemného vyloučení: absolutní pravda stojí proti absolutní lži. Nesmiřitelný protiklad dvou světů nastoupil na místo různosti uvnitř světa jednoho.“⁴³

Jazyk ideologie v tomto pojetí se dostává nutně do protikladu s jazykem umělecké imaginace: přejímá slovník vojenské terminologie (třídní boj, třídní nepřítel) až k absurdnímu spojení „boj za mír“; je to jazyk zjednodušení, abstrakcí, které vytvářejí pseudorealitu, systém jazykových znaků, ve kterých označující postrádá spojení s označovaným; je to jazyk kolektivní, soubor frází a hesel k dosažení politických cílů; je to jazyk uzavřeného racionálního či pseudoracionálního systému.

Jazyk umělecké imaginace není jazykem sdílených kolektivních jistot, ale individuálního hledání; jeho funkce není politická, ale estetická; obraznost, fantazie doplňuje racionální vnímání, rozrušuje hranice, hierarchie a systémy. Poetika světové prózy dvacátého století, na rozdíl od totalitního myšlení, nekapituluje před nejednoznačností světa, ale má naopak výrazné tendence mnohoznačnosti, otevřenosti. Umberto Eco uvádí Franze Kafku jako typického představitele otevřeného díla: „Každá z existencialistických, teologických, klinických, psychoanalytických interpretací Kafkových symbolů představuje jen jednu z možností díla. Dílo je nevycerpateľné a otevřené, protože mnohoznačné. Namísto světa uspořádaného podle obecně platných zákonů staví svět zbažený centra orientace, podléhající neustálému zpochybnění hodnot a jistot.“⁴⁴

Převážnou většinu kanonických děl světové prózy dvacátého století je možno interpretovat jako antiideologickou právě vzhledem k jejich otevřenosti ve výše zmíněném ecovském slova smyslu. V české próze tohoto období je nutno rozlišovat dobu vzniku, a tedy i míru svobodného vztahu k ideologiím. Obecně lze konstatovat, že v první polovině století do roku 1948 pravicová ideologie fašismu a levicová ideologie komunismu se střetávaly a zároveň byly navzájem svými nejlepšími pomocníky. Antifašismus byl často jednou z inspirací příslušnosti ke komunismu a vice versa. Teprve osobní zkušenost ze států, ve kterých ideologie byly uvedeny v praxi, vedla k tomu, že se začaly spojovat s totalitou v myšlení i v politice a staly se protikladem svobodného demokratického myšlení, řídícího se Voltairovou zásadou: „Nesouhlasím s tím, co říkáte, ale až do smrti budu bránit vaše právo říkat to.“

Pojímáme-li ideologii v tomto smyslu jako přesvědčení nejen o právu, ale přímo o povinnosti své nepochybně správné názory násilím vnucovat druhým, je pak přirozeným důsledkem, že dochází ke střetávání svobodné umělecké imaginace s ideologií. V padesátých a šedesátých letech dvacátého století se na Západě objevovaly názory, že ideologie jsou v postindustriální společnosti mrtvé. Kundera ve svém románu *Nesmrtelnost* charakterizuje pozvolnou degradaci ideologie následovně: „Asi před sto lety v Rusku se pronásledování marxisté začali

tajně scházet v malých kroužcích, v nichž studovali Marxův manifest; zjednodušili obsah jednoduché ideologie, aby ji šířili do dalších kroužků, jejichž členové, zjednodušující ještě víc to zjednodušení jednoduchého, ji předávali a šířili dál, takže když se stal marxismus známý a mocný na celé planetě, zbyla z něho jen sbírka šesti či sedmi hesel, navzájem tak chatrně spojených, že je těžko ji nazvat ideologií. A právě proto, že to, co zbylo z Marxe, netvoří už dávno žádný *logický* systém *idejí*, ale jen sled sugestivních obrazů a hesel (...), můžeme právem mluvit o postupné a planetární proměně ideologie v imagologii.⁴⁵

V dnešní době, ve věku imagologie, ideologické myšlení zdánlivě nehrozí, jeho kořeny se však objevují všude tam, kde chybí schopnost kritické distance vůči vlastním názorům a tolerance k názorům druhých. Absurdní snaha vtěsnat bohatství přirozeného světa do svěřací kazajky uzavřeného a pro všechny závazného systému ideí a hodnot, kontrolovaného státním aparátem, jehož funkce se mnohdy stává samoúčelem a pro který je jedinec jen dehumanizovanou a zaměnitelnou součástí, byla geniálním způsobem zesměšněna už v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*. Lze je nepochybně zařadit do souvislosti s válečným a poválečným dadaismem, zdůrazňujícím nonsens, komiku a nahodilost jako inspiraci umění. Jak postřehl Milan Jankovič, Švejk je především hrou s vyprávěním, text má otevřenost tvaru, zachyceného ve chvíli, kdy se formuje. „Může podle libosti zhustit a zvýraznit absurditu událostí, situace, detailu, ale vzápětí se bavit jejich nesmyslností a na jejich úkor. Udržuje nás v neustálé nejistotě, k jaké další proměně smyslu výpovědi, skoku představ nebo změně perspektivy dojde v následujícím okamžiku.“⁴⁶

Švejk je programově antiliterární, sublimuje periferní tradici lidového vyprávění, hospodské historky, asociativní ráz mluvené řeči. Akt vyprávění, přímá řeč a její záznam, ať už v podání Švejkově či jiných postav, dominuje nad řečí vypravěče. Do popředí se dostává funkce řeči nejen jako komunikace, ale také jako mystifikace. Hospodská historka předstírá, že mluví o události, která se skutečně stala, současně je jejím typickým znakem hyperbola, dovedení skutečnosti ad absurdum. Groteskní nadsázka je kombinována s metodou souřadného řazení nesourodých prvků jazykových stylistických a významových. Klasickým příkladem je úvodní scéna, ve které je velká historie vypuknutí světové války promíšena s banálními, všednodenními motivy. Kompozice Švejka rozbíjí příběh a jeho logickou osu a pojímá skutečnost jako rozvinutí možností. Z hlediska našeho dnešního tématu je Švejk geniální hrou umělecké imaginace, která rozbíjí a zesměšňuje jazykové, literární a společenské stereotypy, mimo jiné jazyk ideologie či politické propagandy.

Po roce 1948, především v padesátých letech, je střetnutí ideologie a umělecké imaginace otázkou politickou. Autoři, kteří se nepodřídili oficiální ideologii a nerespektovali poetiku socialistického realismu, nejen že neměli naději na vydání svých děl, ale často byli i uvězněni jako nepřátelé lidu (např. katoličtí básníci a prozaici). Díla tzv. ineditní literatury těchto let, texty Hrabalovy, Škvoreckého, Kolářovy, Hančovy, Vyskočilovy, Linhartové a dalších, nabývaly antiideologický charakter už tím, že oficiální ideologii i estetiku ignorovaly. Dobrým příkladem je další z kanonických děl české prózy, Škvoreckého *Zbabělci*. Obdobně jako u Haška je už sám název románu příznakový. Autor sám o něm říká: „Proč Zbabělci? A kdo jsou zbabělci? Já nevím proč a nevím kdo. Napadlo mi to prostě. Snad je to výzva k zamyšlení nad pravdivostí patosu velkých slov (jako je slovo zbabělci).“⁴⁷

V úvodu k *Osudům dobrého vojáka Švejka* tematizuje Hašek protiklad velkých dějin a všednodenního života srovnáním Napoleona a Švejka. Ivan Olbracht kdysi napsal, že se

Hašek dovedl válce smát, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské krčmě. Podobně Škvorecký líčí květnové povstání a konec druhé světové války ne jako heroické okamžiky velkých dějin, ale jako sled událostí všednodenního maloměstského života. V obou románech už úvodní scéna spojuje nesourodé jazykové prvky a roviny a navozuje základní tón:

„Seděli jsme v Port Arthuru a Benno řekl:

„Tak revoluce se vodkládá na neurčito.“

„Jo,“ řekl jsem a strčil jsem si plátek do úst. „Z technickejch důvodů, ne?“

Bambusový plátek chutnal jako vždy příjemně. Hrál jsem na tenora taky z toho důvodu, že se tak příjemně cucal.“⁸

Švejk reaguje na oznámení: „Tak nám zabili Ferdinanda“ otázkou kterýho a poslouží hned několika variacemi Ferdinandů, které znal. Benno zase vtahuje neuctivě slovo revoluce, emblematický znak rétoriky „Velké Historie“, do proudu hovorové řeči. Jazyk *Zbabělců* využívá obecné češtiny, což značně posiluje dojem autenticity textu, stejně tak jako deníková forma, i když se nejedná o deník v pravém slova smyslu, ale o rekonstrukci událostí, jak se uchovaly v paměti vypravěče. V době, kdy socialistický realismus dělil postavy na kladné a záporné hrdiny, provokuje Danny Smiřický svou jasnou antihrdinskou stylizací. Spontánní naivita jeho pohledu a instinkt mladého člověka odkrývá pokrytectví světa dospělých a falešný patos velkých slov. Události jsou zachyceny bezprostředně, dříve než se změnil v historii. Umělecká imaginace sugestivně oživuje přirozený svět autora mládí a rozbíjí falešné ideologické mýty.

Haškovo i Škvoreckého dílo, které významně reprezentuje českou literaturu v evropské próze dvacátého století, sdílí její tendenci k otevřenosti, mnohoznačnosti a je z pohledu dnešního čtenáře a interpreta daleko živější, než většina děl, která podřizovala imaginaci ideologickým cílům. Zvolili jsme je jako příklad střetnutí ideologie a umělecké imaginace mimo jiné také proto, že ideologické interpretace postav Švejka a Dannyho, bohatě zastoupené v české literární vědě a kritice, dobře ilustrují propast, která odděluje jazyk ideologie a umělecké imaginace. Ideologie se snaží uspořádat realitu tak, aby byla lehce srozumitelná a mohla sloužit kolektivním politickým cílům, umělecká imaginace naopak otevírá pole možných smyslů, vyslovuje nedůvěru k velkým příběhům, které ztratily věrohodnost, a staví proti nim přirozený svět individuální lidské zkušenosti. V české literatuře byla tato obecná tendence evropské prózy nepochybně také reakcí na diktát totalitní ideologie.

Summary

Helena Kosková: Some Aspects of the Conflict of Ideology and Imagination in the 20th c. Czech Prose

The first part of the paper deals with general aspects of confrontation between ideology and imagination, the second part analyses how this confrontation is reflected in Hasek's *The Good Soldier Svejk* and Škvorecký's *The Cowards*. In the 20th century ideology became a substitute for religion and in the totalitarian regimes it gradually degraded to the level of a tool of political propaganda and power. The language of ideology was a closed system of

simplifications, platitudes and political slogans for collective use. It was in contrast with the openness of the language of imagination with its esthetical values, ambiguity and search for meaning of being in the chaotic contemporary world. Hasek's and Skvorecky's humour is based on the striking difference between the alienated language of ideology and the colloquial language of everyday life.

-
- ¹ *Ottův slovník naučný*. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Vydavatel a nakladatel J. Otto. Praha 1897, díl XII. Ch – Sv. Jan, s. 478.
- ² *Malá československá encyklopedie*. Academia, Praha 1986, díl III. I – L, s. 19.
- ³ P. Fidelius: *Jazyk a moc*. Edice Arkýř, Mnichov 1983, s. 165.
- ⁴ U. Eco: *L'oeuvre ouverte*. Éditions du Seuil, Paris 1962, s. 22.
- ⁵ M. Kundera: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993, s. 117.
- ⁶ M. Jankovič: „Hra s vyprávěním“. In: *Struktura a smysl literárního díla*. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 185.
- ⁷ J. Škvorecký: „Neuilly“. Paměti, úvahy, příběhy. In: *Neuilly a jiné příběhy*. Spisy Josefa Škvoreckého, svazek 4. Ivo Železný, Praha 1996, s. 283.
- ⁸ J. Škvorecký: „Zbabělci“. In: *Prima sezóna, Zbabělci, Konec nylonového věku*. Spisy Josefa Škvoreckého, svazek 1. Odeon, Praha 1991, s. 245.

ŘÁD A IDEOLOGIE V ČESKÉM DRAMATU 20. STOLETÍ

PAVEL JANOUŠEK

Ptáme-li se po vztahu obraznosti a ideologie, musíme si uvědomit, že pro drama je tato otázka velmi ožehavá, zvláště budeme-li slovo drama používat jako označení pro specifický literární a divadelní druh a nikoli jako synonymum pro slova jiná, která se vzhledem k dnešní dramatické produkci jeví jako daleko vhodnější, méně závazná a svazující: například divadelní hra, text, scénář, libreto, téma, apod.

Pokud drama chápeme jako pojem pro typ textu, který má relativně přesně vymezený obsah a váže se k určitým výrazovým, stavebním a divadelním formám, můžeme připustit, že takovéto drama může mít mnoho rozmanitých podob. Jejich společným úběžníkem je však vždy důvěra v jazyk a řeč, v moc slova, které není jen samovolný tlach, plk, výkřik, nálada či průjem emocí, nýbrž které má energii myšlenky. Jen taková řeč je totiž schopna stvořit skutečný dialog a skrze něj drama, v němž postavy spolu hovoří a vyjadřují právě to, co chtějí říci. Prostřednictvím dialogické konfrontace protichůdných individuálních postojů pak drama pojmenovává to podstatné, co se mezi nimi odehrává. Slova dramatických postav mají razanci činu, z něhož se ostatně rodí a ve který se zpětně přerazují.

Má-li však slovo mít takovou sílu, musí odkazovat k nadosobnímu rozměru lidského bytí a současně musí být vysloveno někým, kdo si je vědom svého práva hovořit a formulovat svůj individuální postoj. Jinak řečeno, drama je limitováno dvěma předpoklady. Nezbytnou podmínku jsou všeobecně závazné formy objektivní duchovnosti, tedy víra v přirozený Řád, či chcete-li Boha, Univerzum, Pravdu, Tradici, Zvyk či v nadosobní Historický Princip. Tato víra v Řád určuje v dané komunitě život lidí a pro drama utváří prostor kauzality, ve kterém se autoři a adresáti shodnou na tom, že po „slovu a činu A“ zákonitě musí následovat „slovo a čin B, C, D...“, tedy trest či odměna – až po nevyhnutelný a definitivní konec (v tragédiích smrt, ve veselohrách svatbu).

Takovéto drama se ovšem v dějinách evropské civilizace objevovalo vždy – v antice i renesanci – až teprve tehdy, když závaznost náboženského Řádu dostávala trhliny a rodilo se sebeuvědomění individua, které jej porušuje, neboť má odvahu nebýt jen součástíou mechanismu a jednat ve jménu své pravdy, odlišné od té, kterou prosazují ti druzí. V těchto chvílích se otevíral před potenciálními dramatiky skutečný dramatický konflikt, střet dvou protikladných sil: nutnosti individua jednat ve jménu své pravdy a závaznosti řádu, který takovéto vybočení za hranice trestá. A naopak drama zanikalo vždy tam, kde povědomí řádu ustoupilo náporu relativity.

Tak je tomu i v dnešní české a evropské společnosti, prostoupené již více než století relativitou světa bez obecně sdíleného Řádu a Boha. A není-li skutečný Řád, a to ani ten lidský, není ani jeho skutečného porušení a není ani skutečného trestu s jeho tíhou a chmurností. A není ani obecněji verifikovatelné kauzality lidských činů, na které by bylo možné stavět skutečné drama. Doby, kdy se kauzální dramatický řetězec mohl odvíjet od takových motivů, jako je čest a snaha si ji za každou cenu zachovat, slib a jeho porušení, láska, svatba a nevěra, snaha prosadit své „já“, smrt a vražda (jako vrcholný projev nerespektování „já“ toho druhého), se nám zdají být pryč. Jako by už nebylo možné spáchat nic skutečně hrozného, co by nebylo možné nějak omluvit a vyložit, ospravedlnit poukazem na hlubší smysl, na lidskou přirozenost, na individuální pravdu a případně i odchylku.

Dějiny evropského dramatu posledních století jsou vlastně dějinami hledání dramatu, které je určováno dvěma protichůdnými tendencemi. Na jedné straně snahou restituovat prostřednictvím dramatu (alespoň v dramatu) Boha, Řád nebo alespoň nějakou ideologii, na straně druhé pak úsilím hledajícím adekvátní dramatický výraz pro stále postupující hodnotovou a názorovou relativizaci soudobé společnosti. Vzorovým příkladem první tendence v české dramatice je Jaroslav Hilbert, zejména pak jeho tragédie *O boha* (napsaná 1898). Nábožensky silně angažovaný dramatik tu vystavěl tragický příběh matky, jíž umírají děti, jako souboj člověka s nadosobní metafyzickou silou, jejíž existenci potvrzuje právě to, že na jedince dopadá jako pěst (pod titulem *Pěst* bylo drama také 1905 poprvé uvedeno). Vzorovým příkladem tendence druhé pak může být dramatická tvorba meziválečné pragmatické generace, zejména Karla Čapka, jehož problémová dramatika vycházela z filozofického předpokladu, že ve světě ztrácejícího se řádu divadelní hra může maximálně demonstrovat znepokojivou mnohost individuálních pravd.

Naší přítomnosti je ovšem bližší jiný neúspěšný pokus o stvoření Boha a jeho následná relativizace: pokus spojený s budovatelskou dramatikou, s přelomem čtyřicátých a padesátých let, kdy dramatici ve shodě s politiky a také s velkou částí populace hledali absolutno v Pokroku, v projektu nové, zcela spravedlivé komunistické společnosti. Víra, že se vědecky podařilo najít Řád, o který lze opřít společnost i objektivní uměleckou výpověď o ní, způsobila tehdy zdánlivě překvapivý obrat v postojích levicově orientovaných tvůrců, kteří se právě v této době zřekli avantgardy a jejich volných asociativních forem a subjektivizujících postupů a začali programově směřovat k objektivnějším formám. Víra zrodila Jistotu a ta pak vedla k odhodlání uměním sloužit nepochybné Pravdě, jejímž přímým zosobněním ve společnosti byla sama Strana, která poznání zjevené klasiky marxismu-leninismu závazně interpretovala. Umělci na sebe dobrovolně vzali úkol vyjádřit Historickou Nutnost a Novou dobu, být mezi těmi, kdo povedou společnost po cestě Vpřed. Dramatici tvořící ve jménu socialistického realismu proto neměli „naturalisticky“ zobrazovat existující realitu, neboť ta v sobě stále ještě měla nést nehezké stopy přežívající minulosti, nýbrž měli v přítomnosti vyhledávat to „typické a krásné“, co by vytyčovalo směr k nevyhnutelně šťastným zítřkům.

Jakkoli se tito dramatici opírali o jistotu, že budoucnost musí potvrdit pravdivost jejich tvorby, mnozí jiní současníci, tedy ti, kterým nebyla komunistická víra vlastní, naopak nepochybovali, že Řád budovatelské dramatiky je jen lživý konstrukt, a čas potvrdil, že měli pravdu. Projektovaná pravda a kauzalita budovatelských dramát se rozpadla v absurditu, a pokud se k tehdy vzniklým textům vůbec vracíme, tak jako ke groteskním svědectví o groteskní

době (viz Pivovarova a Lipusova ostravská inscenace *Rychlé frézy* inspirovaná hrou Vaška Káni *Patroni bez svatozáře*, 1997).

Přesto si dovolím paradoxně tvrdit, že společenský pořádek, který komunistická totalita nastolila, vytvořil příhodné podmínky pro drama, neboť stvořil – na čas a pro některé – Řád, respektive závaznou normu. Nebyla to sice norma přirozená, ale byla to norma současníky těžce prožívaná a většinou hraných dramatiků také vnitřně akceptovaná. Proměny českého dramatu se tak po několik desetiletí úzce pojily s postupným vnitřním přerodem jednotlivých autorů, kteří od glorifikace projektované nové společnosti přecházeli k pochybám: nejprve o její každodenní praxi, postupně pak i o její samotné podstatě. Společenský útlak indukoval téma svobody, důraz na masovost a třídní klasifikaci vyvolával problematiku hodnoty jedince, individuální pravdy a osobního prožitku. Tabuizace určitých myšlenek a slov dala těmto myšlenkám a slovům rozměr a sílu činu útočícího na princip.

S prvními pochybami o autoritě systému se rodil také střet mezi Řádem a Individuem, a tím i prostor pro drama. K porušení závazné normy přitom zpočátku stačilo velmi málo – v éře budovatelských dramát „řešících“ potíže při výstavbě vysokých pecí a výrobě písních kroužků, případně vztah mladých k bojující Koreji – například věnovat větší pozornost milostnému životu. Pro nás je proto dnes hodně těžké vžít se do myšlení a hodnotových relací tehdejšího publika a například pochopit, co tehdy zaujalo na Kohoutově *Dobré písni* (1952), na veršované groteskní moralitě o komunistické pravověrnosti, amorálnosti partnerské nevěry a odpovědnosti ke společnosti a kolektivu, která vše napraví.

S postupem času a relativizací normy však tyto nesmělé náznaky sílily. Pochyby o praxi a pravdě systému přiváděly dramatiky ke stále dramatičtějšímu vyhocování konfliktu. Střet individuální morálky a normy tak postupně nabyl plodnějších podob. Příkladem může být další Kohoutova hra *Taková láska* (prem. 1957), ve které nevěra již není předmětem přímočarého odsudku. Autor tu formou soudního procesu vedeného „Pánem v taláru“ (Bohem?) zpětně rekonstruuje osud mladé ženy, jíž láska k ženatému dohnala až k sebevraždě, aby tak vynesl verdikt nad puritánstvím a morálním pokrytectvím nové společnosti. Dokladem toho, že dramatik tu překročil hranice dané konkrétní společenskou situací a dokázal vyjádřit obecnější rysy konfliktu mezi právem ženy na lásku a společenskými konvencemi, může být, že *Taková láska* byla prvním českým poválečným dramatem, jež bylo záhy po svém vzniku inscenováno vedle socialistických států i v Belgii, Dánsku, Finsku, Rakousku, Řecku, Západním Německu, Izraeli, Argentině i Brazílii.

Pro konec padesátých a počátek šedesátých let je konflikt mezi vírou v komunismus a zesilujícími pochybami o jeho každodenní praxi příznačný. Projektovaný Řád se dostával do rozporu se všedností režimu. Nová doba se nepodobala ideálu a nezrodil se ani „nový člověk“. Příliv oficiálních slov a frází, které hlásaly, že svět je jasný, srozumitelný a vyložitelný prostřednictvím několika málo závazných pravd, indukoval svůj protipól: pocity složitosti a neuchopitelnosti života. Povinné soudružství indikovalo téma lidského neporozumění. Dramatici museli na proměňující se atmosféru ve společnosti reagovat. Mnozí, například Václav Daněk v *Pohledu do očí* (1959), se snažili platnost Řádu udržet a didakticky potvrdit. Svá dramata proto pojali jako moralistní apel na „živořící současníky“, jako výzvu k návratu k původním hodnotám komunistického ideálu.

Produktivnějším se ovšem ukázaly postupy, které vyrůstaly z přesvědčení o jedinečnosti lidského osudu neredukovatelného na politickou či ideovou tezi a konflikt mezi vírou a pochy-

bami o ní „pouze“ pojmenovávaly a vyhocovaly v otevřenou otázku. V dobovém kontextu tak silně zapůsobila dramatika Vratislava Blažka, která již na váhu nekladla odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž hodnoty základnější: osobní statečnost a lidskou slušnost (*Třetí přání*, 1959, a *Příliš štědrý večer*, 1960). Diváky silně oslovila také Hrubínova *Srpnová neděle* (1958), lyrická hra vystavěná na obraze člověka, který se sice touží stát organickou součástí nové společnosti, nicméně jeho individualita mu v tom brání; tehdejší publikum pak tuto hru o neporozumění a hledání cesty k druhým vnímalo i jako projev snahy přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozpornost a složitost charakterů i mezilidských vazeb a rovněž naznačit to, co se skrývá pod povrchem všednosti a „za maskou“ zdánlivě banálních, ve skutečnosti však mnohovýznamových slov a situací.

Ze všech her vzniklých pod praporem či knutou socialismu se rozměru tragédie nejvíce přiblížila hra Josefa Topola *Konec Masopustu* (1963). Autorovy pochyby o nové době tu totiž zrodily střet dvou jistot: autor si byl jist, že vítězství kolektivizace, tedy nového řádu, je i na vesnici nevyhnutelné, a současně byl přesvědčen, že toto vítězství bude znamenat ztrátu autenticity dané lokality, její životní celistvosti a také rozpad nejzákladnějších vztahů. Tragédie neporozumění tu tak vyvrcholí bezděčnou vraždou v okamžiku, kdy se nátlak politiků na posledního soukromě hospodářícího zemědělce prolne s pomstychtivostí davu, skrývajících se za masky a bojících se každé odlišnosti, a s individuálním příběhem nevydařené lásky.

Názornou ilustrací rozpadu komunistického ideálu Pokroku a cesty Vpřed je dramatika Milana Kundery. Ten ve svém – doma i za hranicemi úspěšném – dramatu s tématem války *Majitelé klíčů* (1963) vyhrotil do nesmiřitelná střet mezi maloměšťáky, kteří bojují maximálně o klíče od vlastního bytu, a těmi, kteří „vlastní klíče k dějinám“ a na své cestě „vpřed“ za lepší budoucností všech mají právo obětovat nejen své soukromí, ale i životy jiných. V pozdější parafrázi Diderota však již tyto své představy výrazně relativizoval: v *Jakubu a jeho pánovi* (1975) je cesta „vpřed“ prohlášena jen za odvčký trik lidstva, protože ono bájně „Vpřed“ je vlastně kdekoli a tedy nikde.

Žijeme-li ovšem ve světě, kde „Vpřed“ je kdekoli, žijeme vlastně v Bludišti, asi takovém, jaké již v roce 1965 českým divákům představilo Smočkovo stejnojmenné drama: v prostoru bezcílného živoření a marného hledání sama sebe i toho, co nás spojuje s těmi druhými. V takovém prostoru se tragédie prolíná s komedií, neboť lidské jednání se již nemůže opřít o jistotu vyšších cílů, jasných smyslů, závazně platících hodnot; v takovém prostoru ani literární, dramatická postava nemůže být individuem a zároveň výrazem čehosi nadosobního. Buď prezentuje jedinečnost lidské individuality, konkrétní situace a autenticitu prožitku, nebo se mění v postavu-znak, v loutku, kterou autor může na šachovnici díla pohybovat dle svého ideového záměru.

Šedesátá léta jsou okouzlená především druhou z těchto možností, neboť zjišťují, že postava sice nemůže být výrazem Řádu, ale stále ještě může dokládat jeho neexistenci. Čeští dramatici tak se zpožděním (zato však razantně) dohánějí Evropu, objevují poetiku dürrenmattovské tragikomedie paradoxu a zdroj dramatické síly nacházejí rovněž v možnosti pojmenovat absurditu, tedy v Ne-Řád. Drama nachází smysl nesmyslu; skutečnost, že slovo ve společnosti pokleslo na frázi a činy se změnily v samoúčel bez vyššího významu, je kompenzována tím, že předmětem výpovědi je učiněna sama tato degenerace slova, postavy, činu. Postavy-hrdinové jsou nahrazeny postavami, které jdou odnikud nikam a cestou bezbolestně ztrácejí – tak jako Hugo Pludek z Havlovy *Zahradní slavnosti* – i vlastní identitu.

Konflikt se z vnitřní stavby dramatu přesouvá do střetu mezi dramatikem a režimem. Jakkoli totiž česká absurdní dramatika reflektovala NeŘád, v podstatě nikdy tyto reflexe nenabýly skutečně rozměru existenciálního zoufalství. Oporou dramatikům byl hravý soubor s našimi malými socialistickými „neřády“. Potenciální trýznivé analýzy hlubších vrstev lidského bytí tak u nás ustupovaly hrám s aktuálním společenskokritickým a satirickým rozměrem.

Tento soubor s „neřádem“ přitom u nás udržel absurdní poetiku živou i dlouho poté, co jinde ve světě již podlehl vlastní teozovosti a frázovitosti. Dramatika disentu tak, jak ji prezentují zejména Havlovy „vaňkovské“ aktovky, byla totiž živena absurditou tzv. normalizace, která i ty nenejmyslnější konstrukty snadno měnila v realitu. Nejúspěšnější Havlovy hry jsou pak ty, ve kterých je absurdní schematické východisko umocněno a rozrušeno reflexí velmi osobní specifické situace (*Audience* 1975, *Vernisáž*, 1976, *Largo desolato*, 1985). Střety dramatika s totalitní mocí a mechanismy každodennosti však určily i poetiku té části dramatické tvorby, která za normalizace v Česku mohla být – navzdory značným potížím a zákazům – na jevištích uváděna, ať již máme na mysli Steigerwaldovy *Dobové tance* (1980), konfrontující vlastenecké nadšení za revoluce 1848 s bachovskou „normalizací“ roku 1852 nebo krutý odsudek života ovládaného pragmatismem a ideologickou demagogií v Pitínského „sociálním dramatu“ *Matka* (1988). Pevným bodem, který tu dramatikovi umožňoval vynést ostré soudy, bylo zaujetí pozice „věducího“ pozorovatele, jenž má jistotu morálky v sobě a může z odstupů demaskovat normalitu jako abnormální. Jeho přihlášení se k mravnímu idealismu se tak stává morálním měřítkem všeobecného cynismu a prospěchářství. V případě her Daniely Fischerové pak byla demonstrace neřádu podepřena i konfrontací s tradiční, „řádnou“ podobou daného příběhu v literatuře a v mýtu (*Princezna T.*, 1986; *Báj*, 1988) – tento postup je dodnes dosti produktivní, a to nejenom u Fischerové.

Disidenti Havel, Kohout, Topol, z mladších pak Fischerová a Steigerwald jsou svým způsobem v českém divadle a literatuře výjimkami, posledními představiteli „spisovatelů, kteří ještě píšou pro divadlo“. Normalizace totiž zrodila také zcela jiný vztah mezi divadlem a dramatem. Zatímco disent byl odkázán pouze na slovo, základní proud divadla se slova de facto zřekl. Normalizační manipulace s jazykem umocnily obecnější, dlouhodobý proces rostoucí nedůvěry moderního člověka ke slovu a propojily se s tendencí k emancipaci divadla „od služby literatuře“, respektive s objevováním „divadelnosti“ divadla. Toto bylo v 70. a 80. letech posíleno i faktem, že cenzuru myšlenek bylo možné obejít přesunem těžiště výpovědi z textu k obtížně uchopitelné nonverbální, obrazové, emociální a pocitové složce inscenace. (Navenek se tento trend projevil oddělením profese spisovatele a autora divadelních her; texty pro divadlo začínají být v Česku – a je tomu tak dodnes – psány téměř výhradně „lidmi od divadla“.) Klasické drama pro takto pojmávané divadlo tak ztratilo svou závaznost, neboť text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra. Soubory tzv. autorského nebo studiového typu pak navíc přicházely s novou, svébytnou podobou divadelního textu: se scénáři či librety psanými pro jednu jedinou inscenaci, pro jediný konkrétní soubor a většinou nepřenositelnými do jiného divadla.

Prapodivný řád, oscilující mezi ideami komunismu a smutnou denní praxí socialismu, v 70. a 80. letech již zcela ztratil svůj božský rozměr. Nejenže už dávno nebyl tvůrci uctíván, ale dokonce už ani neprovokoval k heretickým polemikám a pokusům o jeho nápravu: pro naprostou většinu české kultury byl jen překážkou a trpně snášeným nepřítelem. Přesto byl veličinou, s níž umělecká tvorba musela počítat, pozadím, vůči němuž se více či méně

zřetelně hodnotově vymezovala. Tam, kde se takové prostředky zobecnění, jakými jsou slovo, metafora a příběh, dramatická hyperbola začínají jevit jako konstrukt, smyšlenka či lež, se konkrétní lidská individualita může stát jednou z mála zbývajících opor pro komunikaci autora s adresátem. Začínají vznikat díla, která svým tvarem a stylizací adresáta ubezpečují: „Celý svět může být lež a podvod, mně však můžeš věřit, neboť ti předvádím jen to, co jsem těžce prožil a co nese stigmata reality.“ V próze toto hledání autenticity v jedinečném a neopakovatelném zrodilo na konci 80. a počátku 90. let vlnu deníků a dopisů, náznaky shodné tendence však můžeme sledovat i v dramatu. Nepochybně k nim patří vážná autobiografická groteska Arnošta Goldflama *Písek / Tak dávno* (1988): text kombinující několik nesourodých obrazů, jejichž skrytou kauzalitu utváří netematizované vzpomínání muže, kterému čas „jako písek“ protéká mezi prsty a jemuž v neuchopitelném světě jsou jedinými jistotami propojení s vlastním (židovským) rodem a evokace doby, v níž se ještě cosi tajivého dělo (zde 60. let). Jestliže v závěru Goldflamův autobiografický hrdina navzdory všem manipulátorům vzlétne, nevyplyvá to z „logiky věcí“, nýbrž je to jen a jen výrazem subjektivní vůle, která vítězí nad vládnoucí neutěšeností.

Poté, co se nezadržitelný rozklad „neřádu“ v roce 1989 stal i politickou realitou, vstoupila česká kultura do zcela nové situace, na niž vlastně nebyla připravena. Charakterizoval ji šok ze ztráty starého nepřítele, který padl, aniž byl nahrazen novým Bohem. Sociální a politické nadšení, které charakterizovalo první polistopadová léta, se do umělecké tvorby nepromítlo. Je až překvapivé, že v Čechách nevzniklo žádné umělecké dílo, které by oslavovalo privatizátory či soukromé zemědělce, kteří navzdory všem překážkám budují nový kapitalismus. Zdá se však, že skeptický český umělec po zkušenostech 20. století již tentokrát prozíravě nepropadl iluzím, vědomě se zřekl možnosti vstoupit do služeb politiky a být projektantem, spoluvůrcem a pěvcem další nové doby – ostatně, kdyby se o něco takového pokusil, patrně by se setkal s odporem adresátů, kteří od něho, na rozdíl od politických stran, něco takového ani neočekávali.

Přesto však lze říci, že česká dramatika se bez Nepřítele, Řádu a Boha ocitla ve značných rozpacích, posílených navíc i rostoucím přesvědčením divadelníků, že původní drama vlastně není ani třeba. Jako by nebylo proč psát, pro koho psát a zejména o čem a jak psát. Vnitřní nejistotu dramatiků nejsilněji prozrazuje těch několik málo pokusů o politické drama ze současnosti, které v devadesátých letech vznikly. V případě Kohoutových *Nul* (2000) se pokus o kritický náhled proměnil v žurnalistickou ilustraci proměn české společnosti v průběhu 90. let; Karel Steigerwald pak svůj odsudek českého národního charakteru, který svou malostí pokazí vše, nedokázal v ambiciózní hře *Nobel* (1994) opřít o nic jiného, než o vágní metaforickou vizi „něčeho jiného, lepšího, pravého...“. Hra vyrůstá z polemiky s polistopadovou politikou, z nepřilíš smělého útoku na tu část politické reprezentace, která dle autora svou neschopnost zaštiťovala „krámkem s lidskostí“. Představa Řádu, Naděje či Jistoty je v ní symbolicky zhmotněna do titulní postavy Nobela: čehosi (zvířete, dívky, preludu...), co všechny přitahuje a okouzluje, co však nikdo neviděl, neboť ti odpovědní to před ostatními skrývají. Ale i tento nejasný Řád nechá autor nakonec zavraždit. (Není příliš překvapivé, že Steigerwald zanedlouho pochopil, že vhodnější prostor pro jeho vnímání života je v novinách, opustil drama a divadlo a stal se vyhraněným politickým komentátorem.)

Jestliže dříve všechny neřády byly spojovány se socialismem, jistou nadějí pro drama se v polistopadové atmosféře ukázal „objev“, že malý neřád všednosti a každodennosti je

věčný a neváže se na společenské formace. Pro dramatika prostoupeného morálním patosem tak lidská malost mohla nadále poskytovat příležitost pro karikaturu a grotesku. Tak je tomu v Krausově *Nahniličku* (1995) a dalších hrách vracejících se k tématům citové prázdnoty, ztráty lidské identity, destrukce rodiny, platných mezilidských vztahů i přirozených zákonů lidské společnosti. Ve hře J. A. Pitínského *Pokojíček* (1993) je tato negace degenerované všednosti vystupňována až v černou grotesku, v níž rodiče, jejichž potřeba zůstat v „neřádu“ je silnější než rodinná pouta, obsazují symbolický pokojíček navzdory mrtvolám svých dětí.

Ukazuje to, že pokud kdysi k narušení Řádu stačil – tak jako v Cidovi – políček, v naší době ani vražda, smrt vlastního dítěte nemá tu sílu, aby rozbila stereotyp. Díky masové kultuře filmu a televize navíc vznikla nadprodukce příběhů lásek a vražd, a je tedy čím dál těžší fabulovat příběh, který by byl dostatečně nový a jiný. Úsilí o působivou výpověď přitom vede ke snaze vyvolávat ztracený Řád alespoň prostřednictvím provokace, útokem na nejzákladnější konstanty lidského bytí; dramatici se tak po vzoru posledních alžbětinců snaží ekvilibristicky publikum šokovat atraktivními a čím dál brutálněji prezentovanými tématy lidské špatnosti a agresivity, smrti a sexu.

Potíž je v tom, že i tato témata se na dnešním trhu s uměleckými předměty záhy opotřebovávají, a pokud tvůrci chtějí vyhovět požadavku novosti a překvapivosti, musejí neustále „přidávat“, například na čím dál větší erotické otevřenosti. České drama tak opět dohání Evropu a objevuje výrazové a komunikační možnosti témat „od pasu dolů“ a také dramatickou přitažlivost sexuální úchytky. Obyčejná láska Romea a Julie je nuda, jaká tu byla už mnohokrát, zato pár, který může souložit pouze když se na ně někdo dívá, nebo muž, který onanuje s odpadovou rourou u umyvadla a se speciálně upravenou reklamní figurínou, to už má docela šťávu! Buďme ale spravedliví: dramatikům nejde pouze o diváckou atraktivitu víceméně choulostivých témat. Pohlavní aktivity – o nichž se tu zatím, zaplaťbůh, stále ještě především mluví – jsou organickou součástí života každého člověka a dnes vlastně i jednou z mála životních konstant. A jako takové tedy mohou poskytnout pevný bod pro výpověď o mezilidských vztazích, respektive o jejich dalším, prohlubujícím se rozpadu. Pro tuto dramatiku je proto typické, že její postavy zpravidla mají – na rozdíl od „akčních hrdinů“ pornografie, kteří tím, že s velkou chutí souloží, na všechny způsoby naplňují biologickou podstatu člověka a Řádu přírody – velké potíže svou potřebu této primární a přirozené lidské aktivity vůbec realizovat. Sexuální impotence je tu vlastně jen metaforou impotence duševní, vygradované neschopnosti žít a mluvit s ostatními. Základní gesto této dramatiky tak zní: „Kam až to s námi došlo, když už nedokážeme bez problémů ani souložit?“

Alespoň takto lze číst dva nejvýraznější dramatické počiny poslední doby, Zelenkovy *Příběhy obyčejného šílenství* (2001) a Krobotův *Sirup* (2002). Obě hry vyhrocují obraz naší každodennosti směrem k absurditě, fabulačně jsou přitom postaveny jako série různých erotických historek a individuálních anekdotických příběhů o potřebě a neschopnosti lásky. V obou je tak klíčem k postavě to, co ji odlišuje, to jiné, zvláštní, jedinečné... odchylné a třeba i úchylné. Ve vztahu k těmto úchylnkám se však zároveň obě hry značně liší. *Sirup* je svým způsobem tradičnější a předvedení impotence živořících „úspěšných mladých lidí“ tu má blíže k ostrému satirickému odsudku. Ten je také zdůrazněn závěrečnou katastrofou: výbuchem, který tyto postavy smete. Autor *Příběhů obyčejného šílenství* se naopak se svými hrdiny dosti ztotožňuje; svou výpověď rozehrává s figurkami lidí, kteří jsou – podle jeho vlastního prohlášení – osamocení, protože se „nedokážou obětovat pro druhé, a obětovat se nedokážou, protože nemají ve

jménu čeho se obětovat, nemají náboženství, víru (...) v jakékoli podobě“. Jejich individuální „šílenství“, jejich sexuální odchylky mu však nejsou jen příznakem degenerace systému. Spíše jsou sympatickým způsobem, jak ve společnosti, která je sama o sobě šílená, naplnit vlastní osobitost, individuálnost, odlišnost, unikátnost. V závěru se proto Zelenkův autobiografický hrdina pokusí o zcela jiné symbolické gesto: rozhodne se opustit zdejší marast a nechá se poštou poslat tam, kde je „skutečný život“, kde o něco skutečně jde, kde lidé krváčí a potřebují pomoc (a není příliš důležité, že je to Čečna).

Položme si otázku: Je ještě možné dnes a tady napsat drama? – Proč ne... když se najde autor, který má talent, odhodlání a odvahu, a zejména divadlo, které bude ochotno jeho drama hrát... jenže to znamená také porozumět naší přítomnosti natolik, že budeme schopni slovy pojmenovat její – obecněji verifikovatelnou – podstatu. Osobně bych byl ovšem rád, kdyby se tuto podstatu podařilo najít někde „od pasu nahoru“.

Summary

Pavel Janoušek: Order and Ideology in the Czech Drama of the 20th century

Drama is comprehended here as a literary genre substantially linked with a generally obligatory form of transcendence, i.e. with the faith in a natural Order (be it God, Universe, Truth, Tradition, Custom or a superindividual Principle of History). The Czech drama of the 20th century (especially of its second half) has provided examples of ways and devices employed by the playwrights trying to find support in an order of this kind. The intention of this paper is to describe the transformations of poetics and ideology starting at the catholic authors aiming at a restoration of God's presence in the society who were confronted with the relativist thinking of a distinctive generation of artists in the period between the two world wars to be replaced eventually by the attempt of the communist writers to find the absolute in the Progress, in a new design of an entirely equitable society. The central issue of the inquiry is to demonstrate how the disintegration of the communist idea of Order gradually affected the Czech drama and how this process resulted in displaying the absence of any values and principles in the society in a provocative way. The final analysis of the contemporary situation of drama reveals the basis of its representation: in a postmodern world where all traditional values and securities are doubted about, the drama challenges the basic constants of human existence, be it respect for human life or sexuality.

SPOR O SMYSL ČESKÝCH DĚJIN A ČESKÉ MODERNÍ DRAMA

LIBOR VODIČKA

Ve své studii bych rád poukázal na některé vývojové souvislosti českého dramatu konce 19. a počátku 20. století. Soudím totiž, že pro téma ideologie a imaginace se touto kapitolou otevírá několik námětů hodných pozornosti. Budeme se zabývat tím, jak se dobové úsilí zformulovat symbolickou konstrukci tzv. smyslu českých dějin¹ ve stejné době odrazilo v určitém způsobu syžetové výstavby některých historických her.

V souvislosti s naším tématem ještě v úvodu připomeňme, jak důležité postavení v rámci české národní kultury mělo tradičně (vedle literatury a společně s ní) divadlo a především pak původní činohra. Ve chvíli, kdy byl pro českou společnost jazyk něčím mnohem více než pouhým nástrojem dorozumění, kdy byl doslova objektem sakrálním, chápaným jako závazné pouto s mrtvými předky i s budoucností, stalo se divadlo ideálním prostorem pro společný obřad, v němž se stvrzovala jednota obce. U nás se za účasti „nejlepších synů a dcer národa“ v hledišti inscenací původního dramatu dokazovalo, jak úspěšný je proces kulturního sebeuvědomování, později pak národního vývoje a mnohem později i státně-politického rozvoje. A tak přirozeně došlo také k tomu, že když se v Čechách v 90. letech 19. století objevily výklady „smyslu českých dějin“, jež měly obec přesvědčit o tom, že je možné (a potřebné) nalézt přímé odpovědi na otázky „odkud jdeme, kam patříme a jací jsme“ jako východiska k budoucímu politickému, sociálnímu a kulturnímu programu, zareagovali téměř okamžitě také dramatictí autoři, kteří tato východiska zdivadelnili.

V případě „smyslu českých dějin“ se setkáváme se symbolickým centrem neobyčejně složitým, v němž se od samého počátku proplétají zájmy vědecky odborné s politickými, jimiž se zde nechceme ani nemůžeme zabývat, proto celou problematiku nastíníme jen stručně. Stěžejní roli při formulaci – jak známo – sehrál T. G. Masaryk, který v letech 1894 – 1896 vydal sérii článků a větších studií, z nichž nejvýznamnější byly samostatné práce *Česká otázka – Snahy a tužby národního obrození*, *Naše nynější krize* a *Jan Hus*. Zatímco *Česká otázka* podává systematický výklad Masarykovy koncepce „smyslu českých dějin“, druhý spis má formu aktuálního politického programu, jenž na první spis přímo navazuje. V dalších letech pak následovaly knižní souhrny přednášek *Ideály humanitní* (1901), *Problém malého národa* (1905) a *Demokratism v politice* (1912). Masaryk v nich zkonstruoval obraz českých dějin v souladu se svým pojetím aktuálních úkolů pro soudobý český národní život. Ve svém výkladu se nejprve zabývá osvícenstvím a počátkem národního obrození, které staví na základní tezi: „Svobodomyšlné hnutí v Čechách přirozeně odkazovalo k reformaci české, k tradicím bratr-

ským a husitským; naši buditelé pokračovali, kde reakce převala vývoj.⁴² Na tomto základě sestavil jakousi „galerii“ nejvýznačnějších historických osobností: Hus, Chelčický, Komenský, Dobrovský, Kollár, Šafařík, Palacký, Havlíček, přičemž konstantou mu byl při výkladu dějin pojem „humanita“, ve které spatřoval skutečný smysl našich dějin. Tuto „humanitu“ odvodil od české reformace, od učení Jana Husa a z husitství, od Chelčického a českobratrské tradice, která stála v opozici proti katolicismu, stejně jako proti politickým tendencím zbavit český národ suverénního postavení. Samo buditelské hnutí 19. století pak Masaryk spatřoval z hlediska přímé návaznosti na původní humanitní ideál českobratrský a odsud čerpal rovněž východiska k formulaci aktuálního programu soudobé české politiky. Pro další politickou taktiku stanovil základní tezi: „Ne násilím, ale smírně, ne mečem, ale pluhem, ne krví, ale prací (...).“⁴³ Ve svém politickém programu tedy Masaryk odmítl radikální převraty a revoluce, neboť dějnotvorný význam přiznával především kulturní osvětě, vzdělání a drobné „denní práci“, přičemž – ovlivněn Herderovou filozofií – zdůraznil všelidský úkol humanitní, na němž národy participují v podobě dílčích specifických rolí: „Z národů slovanských Rusové mají humanitní ideál nábožensky sociální, Poláci národně politický a my Čechové kulturně osvícenský. (...) Náš český humanitism je přirozeným pokračováním našeho českého Bratrství.“⁴⁴

Brzy po vydání *České otázky* se v tisku objevily první polemiky. Takto formulovaný „smysl“ a ještě více aktuální program politický se staly předmětem diskusí, které později získaly souhrnný název „spor o smysl českých dějin“. Většina politicky činných osobností Masarykovo „mystické pojetí humanity“ a „čistě subjektivní konstrukce“ odmítala, svou roli pochopitelně dosud sehrávaly stále ještě přítomné spory o pravost rukopisů i politické diskuse o českých státoprávních nárocích.⁵ Nejhlasitěji se ozvaly nesouhlasné názory z pozic mladých radikálních pokrokářů (Alois Rašín, Josef Pelc, Antonín Hajn). Již roku 1895 vydal mladočeský politik a národohospodář Josef Kaizl polemický spis *České myšlenky*, v němž odmítl Masarykův výklad národního obrození. Podle něj nečerpalo ideově z reformace a tradice českobratrství, jak tvrdí Masaryk, nýbrž z osvícenského racionalismu a liberalismu. Kaizl nepřijal rovněž Masarykovu kategorickou kritiku liberalismu, naopak právě v liberalismu spatřoval vlastní počátek společenských přeměn. „Já vidím v probuzení našem neobyčejně velikou sílu myšlenky nacionální, vidím i osvícenskou liberální humanitu, ale té bratrské nábožensky založené, všecku plnost života obepínající humanity vidím i při buditelích samých velmi poskrovnou – skoro nic. Sotvakterý ze starších buditelů měl na mysli tu plnost života českého ve smyslu navazování na naši reformaci – leda snad Palacký – ač i v tom sugesce jeho byla velmi nepřímá.“⁴⁶

Také ze strany odborných historiografů se (především po roce 1910) ozvaly nesouhlasné hlasy s Masarykovým pojetím dějin (Josef Pekař, Kamil Krofta aj.) a polemika pokračovala i po světové válce (např. Jan Slavík, Emanuel Rádl, Ferdinand Peroutka). Masarykovi bylo nejčastěji vytýkáno, že s historickými otázkami pracuje jednostranně a doktrinářsky, vykládá ne to, co bylo, ale co být mohlo a mělo atd.

A řekli jsme již, že „spor o smysl českých dějin“ měl rovněž svou podobu dramatickou. Překvapivě prvním autorem, jehož drama v této souvislosti připomeneme, je Alois Jirásek, který v leccem předznamenal budoucí polemiku. Jeho drama *Emigrant* vzniklo právě v letech 1895 – 1896 (premiéra 1898 v Národním divadle v Praze), ale fabulačně vychází z Jiráskovy starší povídky *Sousedé* (1884), věnované⁷ „balbínovskému“ vzdělanci, benediktinskému páteru Bonaventurovi Josefu Pitterovi (1708 – 1764). Jak známo, F. X. Šalda o Jiráskovi napsal, že si

ve své tvorbě vede „jako historik z profese: čte staré dokumenty a parafrázuje je, čte historická pojednání a poznatky, které takto jako historik pozitivista získal“.⁸ Domnívám se, že nikoli náhodou se právě roku 1895 A. Jirásek znovu chopil svého námětu. Při fabulaci hry, která se drží původní povídkové zápletky jen částečně, jako by totiž vycházel z jádra toho, co se již od počátku nezdálo tak jednoznačné na Masarykově výkladu barokní doby a jeho definice humanistického ideálu, vyplývajícího z českobratrské tradice. To se Jirásek pokusil zpřítomnit dramatickým paradoxem příběhu z roku 1741 o českém bratru, který se po letech vrací z emigrace do rodného města, v němž žijí jeho manželka – katolička a dospívající dcera. Ovšem vrací se jako dvojznačný hrdina: jako vítěz, který má za zády okupační pruské vojsko. Jirásek postavil drama současně na konfliktu náboženském (většinový katolicismus × po desetiletí utlačované protestantství) i národním (Češi × Němci). Tento hlavní dramatický spor je motivicky posílen romanticky zabarveným mravním konfliktem, který uvnitř sebe sama prožívá hlavní hrdina, když léta potlačované otcovské povinnosti dává nakonec přednost před vším ostatním, co do této chvíle tvořilo smysl jeho života (víra, představy o správě země, vazby na ostatní vracející se české emigranty a nakonec i osobní msta). V tragické katastrofální situaci se rozhodne alespoň zachránit štěstí své dcery, čili život jejího milého, oklame své spojence a znovu emigruje. Stává se nakonec paradoxním tragickým hrdinou, který je pro všechny zrádce. A jestliže hlavní hrdina – český bratr se v závěru postavil „proti všem“ a musel znovu utéct ze země, jeho dramatický antagonista, katolický páter B. J. Pitter se především z vlasteneckých důvodů postavil do čela terorizovaného českého lidu.

Za otevřenou polemiku s Masarykovým „humanitním ideálem“ lze bezpochyby považovat symbolistické drama Viktora Dyka *Posel* (premiéra 1907 v Národním divadle v Praze). V něm autor na pozadí událostí roku 1620 zobrazil střet pasivní českobratrské askeze s dynamismem pragmatického racionalismu. V hořce ironicky laděném závěru zvítězí tento „moderní“ svět, ačkoli morální pravda je na straně českobratrského trpitele. Dyk právě v této pasivitě a neochotě společně a jednotně jednat, třeba i násilím zabránit zlu v jeho úkladech, spatřuje skutečné příčiny české národní a mravní tragédie po Bílé hoře.

František Langer v tragédii *Svatý Václav* (premiéra 1912 v Národním divadle v Praze) tradiční legendu o bratrovraždě inovoval především jako mravní konflikt mezi duchovně založeným křesťanem Václavem, který přijímá zodpovědnost za sebe i zemi jako službu Bohu a rozhodne se za všech okolností šířit humanitní ideu jako evangelium: „Jest dosti bídy již a dosti utrpení, / nechtějte množit je. Ne válku! Buďte mírní! / Vždyť nelze přec zlo zlem a ránu léčit ranou.“,⁹ a na druhé straně hřmotně temperamentním Boleslavem, jehož „ruka sahala po meči nevědomě / a noze chtělo se přikročit k nepříteli“.¹⁰ Boleslav není schopen zkrotit svou touhu po mstě za všechny zmařené životy nejlepších spolubojovníků z kmene, kteří umírají při obranných soubojích s Němci na hranicích. Navíc je neustále naváděn matkou Drahomírou, aby svrhl „nepraktický“ křesťanský řád a obnovil morálku pohanské doby: „by nebáli se vraždit, / nebáli zabíjet, by rekům rovnali se / pohanských, starých dob, krvavým, nelítostným.“¹¹ Ačkoli se děj odvíjí ve prospěch Boleslava, před Bohem a dějinami vítězí svatý Václav.

Jiří Mahen v symbolistní tragédii *Mrtvé moře* (napsáno 1914–15, premiéra 1918 – Národní divadlo v Brně) zpřítomnil masarykovský ideál humanitní přímo v rámci českobratrské historické tradice. Děj se odehrává na Čáslavsku roku 1778 a oním „mrtvým mořem“ je tu nazván právě český venkov v předvečer vlády Josefa II., kraj nehybný a jako bez života. Finále tragic-

ké morality však naznačuje naději: oběť měla svůj smysl, neboť hrdinova mravní a duchovní integrita dala příklad celé obci, která se po letech opět přihlásila ke své „pravé víře“.

Pro přiblížení celkového obrazu o žánru historického dramatu počátku 20. století by samozřejmě neměla chybět zmínka o vlivu nietzscheánského nadčlověčenství, pronikajícího na počátku 20. století do dramatického syžetu o konfliktu silného jedince s průměrem a o nepochopení osobnosti davem (např. Jaroslav Hilbert: *Falkenštejn*, 1903; Arnošt Dvořák: *Kníže*, 1908); či o marxismu s pojetím dějin jako třídních bojů, které se u nás objevilo spíše až po roce 1918 a společně s expresionistickými vlivy našlo svou žánrovou polohu především v rozměrných kolektivních dramatech (např. Arnošt Dvořák: *Husité*, 1918; *Bílá hora*, 1924). Ale to bychom se v našem pojednání dostali do větší šíře, než si můžeme na tomto nevelkém prostoru dovolit.

Ovšem obraťme ještě na závěr pozornost k problematice zpětné recepcce výše zmíněné dramatické linie po vzniku Československa, nalezneme tu totiž znovu aktualizované ohlasy Masarykovy *České otázky*.

Roku 1919 vydal Otokar Fischer knižní soubor studií nazvaný *K dramatu*. Zde již v první stati autor píše: „Idea dramatu a poslání národa splývaly. (...) předním hrdinou českých dramatiků je národ; hlavním obsahem sen o svobodě. (...) je pýchou dramatiků, že, zachovávajíc odkaz domácích šířitelů evangelia, v duchu nové filozofie světového humanitářství a českého realismu, pozvedali hlas ve jménu lidskosti.“¹² Za nejzřejmější znak národní osobitosti v dramatu Fischer považuje rys náboženské ideovosti: „Nejvýznačnější ukázky dramatického stylu, ať jako celek, ať ve vynikajících svých složkách, mohly by mít nadpis: ‚o Boha‘. Toť metafyzika českého dramatu.“¹³ V jiné stati *K smyslu českého dramatu* to specifikuje ještě přesněji: české drama má mít souvislost se zápasem o správné řešení stanoviska k pátému přikázání Božímu – Nezabiješ (resp. zabít či nechat se zabít?). Jakého národního hrdiny se máme držet: Chelčického či Žižky, Komenského nebo Prokopa Holého? Fischer dokládá, že právě toto dilema utváří smysl českého dramatu: „Našeho dramatu problém nejtěžší zní dramatičnost postavy Husovy a zdramatizovatelnost ideje mučednické.“¹⁴

Fischerovo pojetí roku 1919 odmítl Jindřich Vodák v České stráž. Upozornil, že se jedná o uplatňování apriorních ideových konstrukcí na umění, kdy se ke slovu dostává častěji „psycholog nežli dramaturg, víc filozof, zkoumatel a hlasatel myšlének nežli odborný estetik, víc sociální a mravní podněcovatel nežli divadelní znalec“.¹⁵ Vodák zdůrazňuje, že „smysl českého dramatu může být jen dramatický a žádný jiný“.¹⁶ Drama má být nahlíženo a posuzováno jen skrze jeho vlastní dramatickou působnost, je-li vytvořeno dostatečné napětí, překvapivé zauzlení a strhující finále a dramatickou postavu je třeba poměřovat tím, je-li plně a věrohodně vykreslena motivace jejího jednání.

Asi nás příliš nepřekvapí, že větší životaschopnost v té době projevil přístup Fischerův než Vodákův. Umění po celé 20. století bylo více posuzováno z hledisek dobově společenských a politických, nežli umělecko-estetických, ať již to bylo dáno vnějším ohrožením české státnosti a demokratického režimu ve 30. a 40. letech či později pokusem o uskutečnění komunistické utopie. Například roku 1932 otiskla Pavla Buzková v knize *České drama* statí nazvanou *Smysl českého dramatu*, v ní formulace vývojových souvislostí českého dramatu – podobně jako u O. Fischera – znovu splývá s formulací „smyslu českých dějin“: „České drama a osud obrozeného národa se skoro kryjí. Dýchají alespoň týmž dechem. (...) Proto odjakživa zaujímal výjimečné postavení mezi dramaty evropskými. Jestliže vůbec kde,

pak jistě v jeho krvavé vážnosti, která dbá jen stěžejních otázek života, doznívá staré drama řecké.¹⁷ V konfliktu mezi trpným mučednictvím a hrdinskou aktivitou, mezi katolicismem a protestantstvím, Východem a Západem, ve výsledném středocestí, Buzková spatřuje „smysl českých dějin“ i samotný smysl našeho dramatu. Tváří v tvář světodějným událostem doby své pojednání uzavírá politickým apelem: „Nyní již nemůžeme sem ani tam, napravo ani nalevo, nechceme-li se smrtelně rozčísnouti do samých kořenů. Tak jsme odrodilci bez své viny. (...) Česká otázka nemůže tudíž zníti: Západ nebo Východ?, nýbrž: Jaká jest výslednice obou? Takový závěr, možná, leckoho odpudí, ale málo platno: my jsme odsouzeni k věčnému kompromisu (...). Snad žádnému jinému národu není tak zřejmě uloženo býti středem, jako našemu. Na takové křižovatce kultur a kmenů, jako je naše vlast, nesídlí se po tisíciletí bez následků. Že se s každou ideou vyrovnáváme na polovic, není tedy náhodné ani dočasné. Obsahuje to náš osud.“¹⁸

A dalo by se samozřejmě pokračovat dále, ale vraťme se na úplný začátek k našemu společnému tématu. Otázkou pro nás zůstává, bylo-li vůbec drama (a nejen české) ve 20. století (a nejen v něm) možné bez ideologie a dále, je-li to vlastně možné, aby nebylo. Máme v tomto okamžiku na mysli fakt, že drama je ze všech básnických druhů patrně nejvíce obrazem aktuálního mravního a politického řádu, v němž (a skrze nějž) drama vzniká a žije. Bez dvou či více antagonistů není jinak konfliktu a bez toho není dramatického děje. Ovšem pravdou je, že ne každá epocha v minulosti zrodila divadlo dramatické, tak jako nikoli automaticky vzniká v různých kulturách divadlo. Jsou dlouhá desetiletí i staletí bez dramatu, stejně jako existují kultury bez divadelního umění. Nutno říci, že „ideologicky bohaté“ dvacáté století dramatické tvorbě přálo, byť to dnes může znít poněkud necitlivě.

Summary

Libor Vodička: Dispute over Sense of Czech History and Czech Modern Drama

This paper deals with some developmental relations of the Czech drama of the end of 19th and the beginning of 20th centuries, when the endeavour of the times to formulate a symbolic construct of the so called sense of the Czech history was, at the same time, analogically reflected in the manner of subject construction of several stage plays. T. G. Masaryk's articles and studies *Czech Question – Endeavours and Ambitions of National Revival*, *Our Present Crisis* and *Jan Hus* played the cardinal role in the polemic. “The Dispute over the Sense of the Czech History”, as this polemic is called traditionally already, found its shape in several dramas from this period as well. The polemic of the times was also reflected in the theatrical journalism and literary-critical historiography. The paper mentions O. Fischer's study *To Drama* from the year 1919 and its critical response (J. Vodák, P. Buzková).

-
- ¹ Srov. M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995. – Týž: *Dějiny a smysl*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- ² T. G. Masaryk: *Česká otázka*. Svoboda, Praha 1990, s. 19.
- ³ Tamtéž, s. 121.
- ⁴ T. G. Masaryk: *Ideály humanitní*. Melantrich, Praha 1990, s. 10–11.
- ⁵ Srov. O. Urban: *Česká společnost 1848–1918*. Svoboda, Praha 1982, s. 444.
- ⁶ J. Kaizl: „České myšlenky“. In: M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995, s. 58.
- ⁷ Srov. A. Stich: „K Jiráskovu pojetí českého baroka“. In: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Torst, Praha 1996.
- ⁸ F. X. Šalda: „Dvojí dějepiscectví“. In: M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995, s. 571.
- ⁹ F. Langer: „Svatý Václav“. In: *Hry I*. Divadelní ústav, Praha 2000, s. 26.
- ¹⁰ Tamtéž, s. 29.
- ¹¹ Tamtéž, s. 85.
- ¹² O. Fischer: *K dramatu*. Grosman a Svoboda, Praha 1919, s. 9.
- ¹³ Tamtéž, s. 10.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 154.
- ¹⁵ jv [J. Vodák]: „Kapitoly o dramatě: trpný hrdina“, *Česká stráž* 2, č. 29, 25. 7. 1919, s. 4.
- ¹⁶ jv [J. Vodák]: „Kapitoly o dramatě: smysl českého dramatu“, *Česká stráž* 2, č. 31, 9. 8. 1919, s. 4.
- ¹⁷ P. Buzková: *České drama*. Melantrich, Praha 1932, s. 27.
- ¹⁸ Tamtéž, s. 34.

**2. ZÁPAS O SVOBODU UMĚLECKÉHO PROJEVU: AVANTGARDA
A TVŮRČÍ OSOBNOSTI V ÚSILÍ O SVOBODU UMĚNÍ
V 30.–40. LETECH 20. STOLETÍ**

AVANTGARDA MEZI IMAGINACÍ A IDEOLOGIÍ

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Není to zvláštnost ani vynález uplynulého století, že si různé ideologické systémy přisvojují umělecká díla, že umělci se dávají se do jejich služeb, podléhají tlakům různých ideologií. Historie novočeské literatury je ovlivněna ideologií obrozeneckého vlastenectví, slovanské vzájemnosti, první republika měla svou „hradní“ ideologii, literatura svázaná s katolictvím měla rovněž své ideologické zázemí, stejně jako literatura autorů spjatých s komunistickou stranou, o které mluvíme jako o avantgardě. Případ avantgardy je však specifický v tom, že se ideologie, již její příslušníci svou tvorbou spoluvytvářeli, propagovali a legitimizovali, stala oporou totalitního režimu. V tu chvíli se s ní většina těchto umělců dostala do konfliktu, nejprve ve 30. letech, kdy bylo jasné, že se komunistická ideologie stala nástrojem politických čistek v SSSR a podruhé, tentokrát už fatálně, po Únoru 1948, kdy byla tato praxe importována k nám. V logice Saturna, požírajícího své děti, totalitní systém nakonec ty, kteří ho pomáhali ustavit, zprvu v dobré víře, že pomáhají odstranit ze světa bídu, vykořisťování a nesvobodu, zničil umělecky, morálně a v některých případech i fyzicky.

Příběh české avantgardy a jejího vztahu k ideologii je příběhem generace narozené na počátku 20. století a určující literární (a umělecký) vývoj v několika jeho desetiletích. Začíná ve dvacátých letech, kdy se formuje tato výjimečně nadaná generace do svých základních seskupení. Děje se to v době, kdy heslem dne je revoluční proměna světa zdevastovaného válkou. Sovětský svaz na východě, levicovní intelektuálové na západě jsou inspirací pro vznik programu proletářského umění, programu, který se stává prvním heslem Devětsilu. Přitáhne velmi široký okruh tehdejší nejen literární mládeže. Tito mladí lidé sní o revoluci, ale také s okouzlením čtou avantgardní poezii, Apollinaira, Cendrarse, Jakoba, Tzaru, Marinettiho a revoluci ve společnosti spojují s revolucí uměleckou.

Vliv západoevropské avantgardní poezie se u nás projevil už před první světovou válkou. Jejím propagátorem byl vedle bratří Čapků i S. K. Neumann. V prvním ročníku Června (1918) Neumann ještě tyto autory a umělecké směry vehementně prosazoval, ostatně po válce vyšel soubor jeho předválečných statí *At' žije život!* (1920). Vedle Čapkových překladů z moderní francouzské poezie to byla právě Neumannova aktivita, která připravovala cestu domácí avantgardě. Vedle těchto nových uměleckých směrů působila inspirace porevolučním Ruskem, které pro mnoho západoevropských intelektuálů ztělesňovalo naději na lepší uspořádání světa. Tyto dva vlivy formovaly mladou generaci: uštknutí revolucí v poezii, kterou přinesli mladí Francouzi, kubismem, dadaismem a dalšími směry, uvolňujícími lidskou fantazii, kladoucími

důraz na svobodný tok představ, a ono směřování k sociální revoluci. Už v druhém ročníku Června můžeme sledovat postupné sblížení s myšlenkovým světem sovětského Proletkultu, které vykrytalizuje do tezí proletářského umění.

První program Devětsilu, proletářská poezie (na jeho formulaci se podílel vedle Jiřího Wolkerera Karel Teige)¹ byl jasnou proklamací této orientace, nicméně proletářská poezie u nás zůstala jen programem, který nevytvořil vlastní poetiku. První knížky mladých, jako byl Wolkrův *Host do domu*, Kalistův *Ráj srdce*, Píšuův *Nesrozumitelný svatý*, vznikající vlastně před vyhlášením tohoto programu, nesou sice rysy společné poetiky, málo ale odpovídají vyhlášeným tezím. Neumannovy *Rudé zpěvy*, které se staly prototypem proletářské poezie, a Wolkerovu *Těžkou hodinu*, chápanou jako jednu z nejvýraznějších knih, realizujících tento program básníkem mladé generace, nespojuje poetika, ale ideologie.

Poměrně brzy se začal rodit další program mladé generace, poetismus.² Vycházel z představy, že proletáři je bližší poezie cirku, pouťových atrakcí, němých filmových grotesek, sentimentálních románů a bufalobilek, než vážná sociální poezie. Sice také proklamoval nutnost revoluční změny společnosti (jeho stoupenci se hlásili k Marxovi, byli vesměs komunisté a vztah Devětsilu k nově vzniklé KSČ byl opravdu těsný), ale inspiroval se především zářivými zjevy moderní poezie evropské. Na rozdíl od proletářské poezie vytvořil vlastní výraznou poetiku, založenou na uvolněné fantazii, na hře představ, na asociativní metodě, spojující zdánlivě nespojitě do nových působivých obrazů.

Pro současného čtenáře, kterého okouzljuje poetistická poezie, se ztrácí ideologická vazba na komunistické hnutí. Vnímá imaginativnost této poezie, její hravost a optimistické přitakání životu; některé narážky na třídní rozdíly, na chudobu, nezaměstnanost (např. u Nezvala čtvrtý verš *Abeceďy* „a chudý nemá kam by složil hlavu“, u Biebla prošlapané podrážky nezaměstnaného v básni *Protinožci* apod.) vnímá jako nadbytečné, nesystémové, drhnoucí. Poetika poetismu podle názoru jejích tvůrců v daném okamžiku dobře korespondovala s marxismem, s ideologií třídního boje, k níž se mladá generace s takovým spontánním entuziasmem přihlásila. Nicméně, v dobových textech čteme i polemicky vyhocené názory, zpochybnující toto přesvědčení. Poetismus si však získal zájem čtenářů, pochvalu kritiky, a to i mimo přátelský okruh Devětsilu. Námitky proto neměly zvláštní váhu.

Mezi oběma „devětsilovskými“ programy, proletářskou poezií a poetismem, je od počátku nejen personální unie, ale i velmi malý časový odstup. Provázanost je patrná i na Revolučním sborníku Devětsil, který vydávají v roce 1922. Už v Teigově úvodníku nazvaném *Nové umění proletářské* je vyjádřen odpor k proklamativní tezovité literární produkci se sociální tendencí a zdůrazněn vztah k žánrům spojeným s lidovou zábavou, která má schopnost oslovit proletáře, souznít svou imaginativností s jeho světem. „A hle, proč hrdina kina Fairbanks, Chaplin, H. Carey bude proletářovu zájmu bližší než ubohý Fridolín a zlý Děťřich, i když jsou rudě natřeni v povídce, která se zove komunistickou. Kino a bufalobilka, soudíme, nekazí mládeže, ale vychovává ji. Ne Fairbanks, ale, promiňte, Fráňa Šrámek – kazí dobré mravy. Běžné sociální romány a povídky, bohužel i sociální filmy, (...) vyzní v dělnické čtenářské obci z největší části naplano. Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují! Pisálek mravoličné komunistické říkanky nedočká se úspěchu a nevzruší.“³ I když Teige vyjadřuje jistou distanci od kubofuturistické produkce, jejíž „(...) novota zestárla ukrutně rychle a stala se koženou“,⁴ vliv této poezie zasáhl mladé

básníky velmi silně. Zdá se mi z tohoto hlediska příznačná báseň Jaroslava Seiferta *Slavný den* do sborníku zařazená. Slavným dnem je svátek prvního máje, kdy se básník, jak „náleží proletářskému pěvci“, vydal na dělnickou manifestaci na Václavské náměstí. Vedle politické rétoriky prvomájových hesel, napadajících „zbabělé pány“, tu formuluje i svou představu světa po revoluci, v němž budou dělníci jíst vybrané lahůdky, jaké jedí nyní jen „páni“, a užívat si různých dalších blah života, jako je vůně květin a jízda automobily. V básni se střídají útočná politická hesla a invektivy proti vykořisťovatelům s výčty konkrétně pojmenovaných lahůdek (uzení úhoři, telecí na paprice, bečky kaviáru, ementálský sýr atd.).

„My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým
dnes do uší hřmíme: my chceme vše, my chceme více,
my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím,
k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice;
demonstrujeme a pravíme důrazně: necht' nezapomíná
nikdo z vás pánů nahoře,
my také chceme pít láhve burgundského vína
a jísti marinované úhoře
a je v nás pevná a nezdolná víra,
že také jednou zasednem si v klidu
ke stolům, k bočnickům ementálského sýra
a za všechen ten žal a za všechnu tu bídu
z přemíry hojných země darů
i my chceme vybírat ty nejchutnější
uzené lososy, salámy, šunku a bečky kaviáru
a protože v železnou logiku dějin pevnou chováme důvěru
věříme, že i my si jednou z hloubi přihnem z láhve likéru
a za příkoří, jež my i naši předkové museli vytrpěti,
budem se potom v autech voziti my i naše děti.

Neboť tak tomu chce pomsta, tak tomu musí být“⁵

Seifert se tu projevuje nejen jako revolucionář, (trochu naivně) plédující pro práva pracujících na podíl z bohatství, které vytvářejí, ale i jako čtenář a obdivovatel Apollinaira, který přejímá jeho básnickou metodu tkvící v nasycení básně konkrétními pojmenováními nepoetických reálií.⁶

Wolkerovou smrtí v lednu 1924 proletářská poezie jakoby vyčerpala svou energii a poetismus se stal vládnoucím směrem devětsilovské generace. V řadě manifestů se přihlašuje ke komunistické ideologii, ale také k imaginativnímu světu moderní poezie. Její vliv, zejména Apollinairův, výrazně poznamenává poetiku poetismu. Orientace na francouzské vzory není všeobecně přijímána (známý je Wolkerův výrok o jepicovitých Francouzích, před nimiž dává přednost Erbenovi), generace není zdaleka jednotná ve svých názorech, literární úspěchy spojené s poetismem jsou výrazné, evidentní a přesahují úzký rámeček poměrně uzavřeného a sektářského Devětsilu.

V době, kdy u nás poetismus rozkvétal, byl SSSR zaslíbenou zemí avantgardních umělců: vznikaly tam odvážné projekty moderních architektů, jako byly *Žehličky mraků* El Lisického, *Věž III. Internacionály* Vasilije Tatina, projekty bratří Vesninů, rozvíjelo se avantgardní výtvarné umění představované řadou vynikajících jmen, patřících ke špičce evropského malířství a sochařství 20. století: Osip Zadkin, Alexandr Archipenko, Kazimír Malevič. Podobně vynikající renomé měla tehdejší ruská literatura, spojená se jmény Vladimír Majakovskij, Sergej Jesenin, Boris Pasternak, Alexandr Blok, divadlo a film reprezentované jmény Vachtangov, Tairov, Mejerchold, Radlov, Foregger, Ferdinandov, Ejzenštejn. Úspěchy sovětského avantgardního umění strhovaly – a ruská avantgarda byla stále ještě chápána jako integrální součást revoluce, umění nového společenského řádu.

Na konci 20. let se otevírá propast mezi politickou a uměleckou profilací generace. Po nástupu Gottwaldova vedení KSČ v roce 1929 se pro řadu autorů vztah k politice KSČ komplikuje: cesty mnoha představitelů Devětsilu se rozcházejí. Ve snaze opět obnovit jednotnou platformu v intencích politiky KSČ zakládá v říjnu 1929 Karel Teige s Vítězslavem Nezvalem, Ivanem Sekaninou, Josefem Chocholem, Toyen a Jaroslavem Seifertem Levou frontu, která se volně hlásí k programu sovětského Lefu (Levé fronty). Jejím proklamovaným cílem je soustředit síly levice a propagovat moderní umění, které je, jak říkají, protipólem „vládnoucí a rozkládající se kultuře liberalistické“.⁷ Stále ještě tím moderním uměním rozumějí poetismus, ev. surrealismus a konstruktivismus. KSČ oslabená krizí, způsobenou nástupem Gottwaldova vedení, tak znovu získává podporu avantgardních umělců, jak se ostatně ukáže ve známém *Prohlášení sedmi*.

Zatím ovšem začaly problémy v SSSR, kde se postupně pozice avantgardního umění, dosud ideologicky akceptovaného, otřásala. Sebevraždy Majakovského a Jesenina byly signálem čehosi nebezpečného. Na Charkovském sjezdu, kam přijeli i zástupci levicových umělců z ČSR, se dostala avantgarda pod palbu kritiky. Revoluce v umění, jak si ji představovali, přestala korespondovat se stalinskou představou revoluční přeměny světa. Zřejmě je to z *Otevřeného dopisu revolučním spisovatelům v Československu*, kde delegáti kongresu konstatovali řadu politických chyb, spojených s realizací programu proletářské literatury na začátku 20. let. Později se, podle názoru delegátů, projevil negativně odklon od sociální tematiky, a zejména se „podceňovaly možnosti proletariátu k vybudování vlastní kultury (trockismus) a tedy i politický význam literatury. Sektářské stanovisko formalistické vedlo ke ztrátě vlivu na masy a k tomu, že maloměšťácké vlivy silně ovládly nejlepší revoluční spisovatele, (...). Všechny tyto chyby přivedly revoluční literaturu do krize a k likvidátorským tendencím. Tato krize byla do značné míry umožněna tím, že strana neměla v literárních otázkách žádné linie a literaturu ideologicky nevedla.“⁸ Diskuse, které u nás následně probíhaly, navázaly na některé výtky poetistickým básníkům, vyslovené např. Josefem Horou a Juliem Fučíkem již dříve. Teze Charkovského kongresu podporovali zejména Bedřich Václavek (spoluredigoval citovaný *Otevřený dopis*), Kurt Konrad, Julius Fučík, Ladislav Štoll, Vlado Clementis. Mnozí z nich začínali v okruhu Devětsilu, Clementis v DAVu, ale žádný z nich nereprezentoval výrazné umělecké dílo. Ostatně texty, v nichž formulovali své názory, měly čím dál tím víc slovník a frazeologii partajnického newspeaku.

Následoval 1. všesvazový sjezd sovětských spisovatelů v roce 1934, kterého se opět účastnila i delegace levicových autorů z ČSR, mimo jiné také Vítězslav Nezval. Zde byl proklamován socialistický realismus jako směr a umělecká metoda závazná pro sovětské umělce stejně

jako pro západoevropskou revoluční levicí, jako jediné umění, které souzní s politickou linií komunistických stran.

Prapor avantgardismu nyní třímá už jen surrealismus, hlásící se vzdor těmto názorům, vzdor obvinění z trockismu, ke komunistickému revolučnímu programu a k dialektickému materialismu. Čeští tvůrci se stále více sbližují s Bretonovou skupinou, s níž sdílejí přesvědčení, že „až společnost úplně odstraní tlak libida, (...) zmizí také zvláštní psychologická konstituce umělců a krása nebude uměleckým výtvorem básně, nýbrž epifenomen všech životních projevů“.⁹ Surrealismus je v Teigově pojetí tedy krokem k osvobození člověka, který ho uvolní z pout konvencí, umožní mu plněji prožít život. Tím je dán jeho revoluční význam. Vzdor signálům z SSSR a vzdor domácím kritikům se surrealističtí umělci nechtějí rozloučit s představou, že revoluce v umění je součástí revoluce ve společnosti a avantgardní umění, v tomto případě surrealismus, je tím pravým nástrojem ideologie, do jejichž služeb dali své umění.

Tato kapitola vztahu avantgardního umění a ideologie je zvlášť hořká pro Nezvala, který neustále žil v napětí mezi svým velmi intenzivním vztahem ke KSČ a neméně silnou vazbou na surrealismus a surrealisty, s nimiž ho pojila řada osobních přátelství. On definoval – stylistikou příslušných sovětských agitačních hesel (např. socialismus = sověty + elektrifikace) –, že surrealismus = marxismus + psychoanalýza. Nyní se dozvídá, že jeho cesta není správná. Jeho kniha *Neviditelná Moskva*, zachycující atmosféru 1. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů, je zajímavá spíš tím, o čem nemluví, než tím, co v ní píše. Nepadne tu slovo o jednání sjezdu, o odmítnutí avantgardy, o programu socialistického realismu, o politickém tlaku na sovětskou kulturu, jsou tu jen dojmy ze setkání s Moskvou, se spřízněnými umělci a lidmi kolem nich. Až v *Ulici Git le Coeur*, kde líčí svou účast na kongresu na obranu kultury v Paříži v roce 1938, se objevuje pro Nezvala traumatizující propast, která se otevřela mezi avantgardou a evropskou levicí, orientovanou na SSSR. V Paříži chtěl obhájit surrealismus. Vedení kongresu neustále měnilo a odkládalo termín jeho vystoupení a v kuloárech mu zejména sovětská delegáti dávali najevo svou kritiku či spíš nepřátelství. Stejně jako ostatní představitelé surrealistického hnutí byl kategoricky odmítnut. Otrásl to jím do té míry, že po návratu z Paříže rozpustil surrealistickou skupinu. Ta ovšem navzdory jeho akci pracovala dále, „proti proudu“, jak zní název Teigovy brožury z roku 1938, v níž odpovídá nejen Fučíkovi, Rybákovi, Konradovi, S. K. Neumannovi, ale i příteli Vítězslavu Nezvalovi na jejich kritiku či spíše útoky. Situace se vyostřuje i politicky. Procesy se Stalinovými odpůrci, čistky v SSSR, se stávají předmětem kritiky dosud KSČ oddaných intelektuálů a důvodem rozchodu řady z nich se stranou, jíž do té doby sloužili. V prostředí demokratické republiky to mnoho neznamenalo, rozchod s komunistickou ideologií neměl žádný dopad na životy lidí, surrealismus se mohl dál svobodně rozvíjet, a také rozvíjel do nástupu okupace bez problémů.

Pro Sověty byli surrealisté trockisty (v době začínajících procesů znamenalo toto obvinění téměř jistě vážný postih), pro Hitlera, který se postupně dostával k moci, to bylo „zvrhlé umění“, které bylo páleno na náměstích a tvůrci persekvovali. Oba režimy, komunistický i národně socialistický, spojily svou ideologii s úplně jiným uměním, které explicitně vyjadřovalo jejich hesla. Slova o osvobození člověka, touha otevřít mu cestu k plnému životu už byly mimo jejich zájem i mimo jejich rétoriku. Na naše surrealistické hnutí to dopadlo po obsazení Československa Hitlerem, a znovu po únoru 1948. Noví stoupenci se ocitli v zakázané zóně, poněkud složitější situace byla pro předválečné avantgardisty, kteří se nepřestali hlásit ke komunistické ideologii. Už v poválečném období se Nezval stejně jako Halas, Biebl a Závada

angažovali ve prospěch silící KSČ. Hříchy avantgardního mládí byly pozapomenuty. Nyní se snažili vyhovět nové umělecké normě a přizpůsobit se jí dokonce už před Únorem. V roce 1946 píše Halas například tento písňový text:

„Budujeme republiku
Jde to pěkně zvesela
vyřídíme bez cavyků
toho kdo nic nedělá“;

a podobné verše najdeme u dalších známých básníků.

Tato snadnost podlehnutí ideologii, s níž měla avantgarda již své špatné zkušenosti, pramení z oně prvotní podvojnosti dané na jedné straně fascinací moderními básnickými směry a na druhé straně vazbou na konkrétní politickou sílu, již oddaně sloužila a která určovala umělci jednoznačně úlohu agitátora, mluvčího svého politického programu. To, co vedlo Nezvala v roce 1938 k rozpuštění surrealistické skupiny, co motivovalo diskuse o Weilově *Moskvě-hranici*, co diktovalo *Anti-Gida*, s čím se přel Teige v *Surrealismu proti proudu*, bylo nyní důvěrně známým hlasem, který básníkům ukazoval „správnou“ cestu. Stejně jako v polovině třicátých let nechtěl být Nezval trockistou, nyní nechtěl být reakcionářem, ale toužil – tehdy jako nyní – stát na té „správné“ straně. Mocenský tlak, korupce publikačními možnostmi a chválou zaprodané kritiky a významnými a lukrativními posty, ale i jistá euforie hesel, která připomínala slavná léta dvacátá a bohatýrské časy jejich mládí, byly až příliš velkým lákadlem, kterému bylo těžké odolat. Konečně se – alespoň v jejich očích, možná oslněných výhodami privilegovaných státních úředníků –, splnil sen mladého básníka, vyjádřený v již citované básni *Slavný den*:

„za příkoří jež my i naši předkové musili vytrpěti,
budem se potom v autech voziti my i naše děti...“

Chtít stát na správné straně však přinášelo i vnitřní dilemata. Ne všichni je unesli. 27. 10. 1949 zemřel na infarkt František Halas, který po cestě do poválečného SSSR přišel o mnohé iluze, v červnu 1950 byl odsouzen v procesu s Miladou Horákovou a 27. 6. 1950 popraven spolupracovník surrealistické skupiny a snad jediný významný český marxistický filozof Závěš Kalandra (nezapomněli mu jeho kritiku stalinských procesů ve 30. letech).

Útoky v tisku a zejména Štollův referát *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, kde zaujal krajně negativní stanovisko nejen k poezii nedávno zesnulého Halase (snad mu nemohl být zapomenut vedle jiných „hříchů“ článek *Dosti Wolkera*), ale také k osobnosti Karla Teiga, jakoby vrátily dobu třicátých let. Důvod útoků byl stejný, jen situace jiná. To, co tehdy mělo charakter sektářských hádek mezi komunisty a celkem neškodného literárního sporu, nyní dostalo rozměr přímo existenciální. Nyní, v prostředí rodící se totality, mít jiný názor než oficiální mluvčí a ideolog strany, mohlo být opravdu smrtelně nebezpečné. Přesto se Nezval vzhopil a hájil své avantgardistické přátele (a s nimi vlastně i sám sebe). V projevu na plenární schůzi spisovatelů 22. ledna 1950 sice připustil, že Teige „vyrostl a narodil se z papíru“ a že v jeho osobnosti bylo mnoho nezdravého (dokládá to tím, že už v deseti letech četl Charlese Baudelaira), ale zdůraznil i jeho kladný význam pro rodící se socialistické umění. Zdůraznil,

že díky svému jazykovému vzdělání byl jakousi „agenturou pro mladé básníky“. „My jsme neznali slova francouzsky, a on nám překládal opravdu krásné básně Apollinairovy, kterého miluji a zbožňuji jako Wolker.“ A dále pokračuje: „Musím ovšem jednu věc říci, o tu měl zase Teige pozitivní zásluhu, že se právě seskupila řada mladých básníků, že se často stýkal, že si povídali a že se tím vytvořila určitá atmosféra, (...). A pro vznik poezie jistá atmosféra mezi umělci hraje jistě velkou roli.“¹⁰ Podobně hájil – nehájil Halase. Servilními formulacemi zdůraznil závažnost Štollova a Taufrova referátu, zdůraznil také rozdílnost Halasovy a své vlastní poezie, nicméně konstatoval doslova, že Halasovo dílo „má svou zákonitost básnickou a jako takové v čase bude jedním z ucelených děl kvalit původních, to znamená, že toto dílo jakožto takové přežije čas“.¹¹ Rétorika tohoto vystoupení (včetně zařikávání se úzkým vztahem k Wolkrovi, v tuto chvíli povýšeného na jednu z hlavních ikon „bojů za socialistickou poezii“), dnes budí rozpaky a snad i posměch. Veliký básník vyjadřuje svůj názor opatrně, klíčkuje, nechce si zadat, ale zároveň se prostě lidsky bojí. Devótně chválí partajního ideologa Štolla a druhořadého básníka Taufra. Nový režim je v tuto chvíli nekompromisní, schyluje se k procesům, v nichž klidně mohl uvíznout i on sám. Přesto sbírá odvalu hájit to, čemu sám dlouhý čas věřil a – možná dosud i trochu věří. V pamětech *Z mého života*, psaných již v podstatně liberálnější době druhé půle padesátých let, hájí poetismus a surrealismus i jeho nositele otevřeněji. Tehdy už nebylo třeba tolik osobní odvahy odporovat ideologickému tlaku, byl také v docela jiné, podstatně pevnější pozici, již si vybuodoval prorežimními skladbami, jako byl *Zpěv míru*, *Stalin*, *Z domoviny*.

1. 10. 1951 zemřel na infarkt v očích režimu zdiskreditovaný Teige, kterému díky Štollově vystoupení hrozilo reálné nebezpečí zatčení a politické perzekuce. 12. 11. 1951 zahynul sebevraždou Konstantin Biebl, který vydal sbírku *Bez obav*, poctěnou v roce 1951 státní cenou. Bezprostředně po Únoru se zdálo, že nalezl s novým režimem společnou řeč, přesto se, vážně nemocen, nemohl vyrovnat s politickou nedůvěrou a pronásledováním přátel z předválečné avantgardy. S režimem spolupracovali z velkých postav avantgardy už jen Vítězslav Nezval a Vilém Závada. To, co psali, nemělo mnoho společného s jejich tvorbou předválečnou: můžeme to velmi dobře posoudit, když vedle sebe položíme například *Edisona* a třeba poému *Stalin* nebo *Zpěv míru*. Avšak – přese všechnu poplatnost ideologii – jejich básnický jazyk i technika verše, vypracovaná v lepších dobách avantgardy, působily v té době suché agitační poezie pozitivně a spolu s *Křídly* a *Chrpami a městy* snad i otvíraly cestu mladé básnické generaci, pomáhaly jí vybědnout ze schematismu tendenčních říkanek, před nimiž varoval už v roce 1922, jak jsme citovali, Karel Teige.

V nekrologu na Karla Teiga napsal Ferdinand Peroutka slova, jimiž bych chtěla uzavřít své úvahy o schizofrenii české avantgardy: „Jednou se budou historikové snažit rozluštit tu hádanku, jak bylo možno, že v naší době někteří lidé právě z touhy po svobodě se přidávali ke komunismu, k tomuto nejvypracovanějšímu systému nesvobody.“¹² To, co Peroutka říká o Teigovi, je myslím možno vztáhnout i na jeho přátele, soupeřníky, generační druhy, kteří na začátku 20. let „odevzdali lístek ve znamení revoluce“ s přesvědčením, že otvírají cestu i svobodě uměleckého tvoření a posléze zjistili, že se hluboce mýlili. Nebo to někteří ani nezjistili?

Summary

Dobrava Moldanová: Avant-garde between Imagination and Ideology

Young artists attached to the group Devětsil at the beginning of the 20's of the XXth Century sympathized with ideals of the socialist revolution and openly supported newly rising Czechoslovak Communist Part (CCP). Being influenced by the French avant-garde poetry (namely G. Apollinaire and early works of the French Surrealism) they decided to use Poetism (and later Surrealism) that liberates the human creativity and imagination as an adequate expression of their civil attitudes. After the take-over of the Gottwald's leadership of the CCP in 1929 a chasm opened between the political and artistic profiling of the generation. This process culminated during the 30's when a part of the avant-garde left the CCP due, in particular, to the events in the Soviet Union. This defection was revenged by the victorious CCP after 1948 when to a many of the former avant-garde artists a bad fate was prepared.

- ¹ Program proletářské poezie shrnul v přednášce *Proletářské umění* Jiří Wolker. Na textu, otištěném ve *Varu* (*Var* 1, 1922, č. 9, 15. 3. 1922, s. 271–275) se podílel i Karel Teige. Ten je také autorem přednášky *Nové umění proletářské*, kterou přednesl Jaroslav Seifert a jejíž část byla otištěna i v *Proletkultu* (*Proletkult* 1, 1922, č. 17, 3. 5. 1922). Stala se pak úvodní statí Revolučního sborníku Devětsil, vydaného na podzim 1922 (*Revoluční sborník Devětsil*. Večernice, V. Vortel, Praha 1922, s. 5–18).
- ² Poprvé se slovo poetismus objevuje v zimě 1923 v Teigově stati *Malířství a poezie* (*Disk* 1923, č. 1, s. 5). Nezval naopak vzpomíná na zrod poetismu během jedné jarní procházky v roce 1923 s Teigem. Zásadní Teigova stať *Poetismus* vyšla až v dubnu 1924 („Poetismus“, *Host* 3, 1923–24, č. 9–10, s. 220–223), stejně jako Nezvalův *Papoušek na motocyklu* (*Host* 3, 1923–1924, č. 9–10, s. 220–223).
- ³ K. Teige: „Nové proletářské umění“. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Večernice, V. Vortel, Praha 1922, s. 5–18. Citováno dle *Avantgarda známá neznámá*. Svoboda, Praha 1971, s. 270.
- ⁴ K. Teige: „Nové proletářské umění“. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Večernice, V. Vortel, Praha 1922, s. 5–18. Citováno dle *Avantgarda známá neznámá*. Svoboda, Praha 1971, s. 263–264.
- ⁵ J. Seifert: *Slavný den*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Večernice, V. Vortel, Praha 1922, s. 99–100.
- ⁶ V pamětech *Všechny krásy světa* (Československý spisovatel, Praha 1985, s. 246) Seifert vzpomíná na setkávání v bytě Teigových rodičů, který charakterizuje jako první spolkovou místnost Devětsilu, kde Karel Teige „(...) bez únavy četl nám a hned překládal verše Apollinairovy. Tak jsme poznali nejen Alkoholy, ale i Kaligramy (...)“.
- ⁷ „Levá fronta“, *ReD* 3, 1929–1931, s. 48, listopad 1929, bez podpisu.
- ⁸ „Otevřený dopis revolučním spisovatelům“, v Československu byl otištěn v časopise *Tvorba* 5, 1930, č. 50, s. 794. Citováno dle *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 3. Svoboda, Praha 1970, s. 332–336.
- ⁹ K. Teige: „Báseň, svět, člověk“, *Zvěrokruh* 1, 1930, č. 1, s. 9–15. Cit. dle K. Teige: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 499.
- ¹⁰ V. Nezval: „Ke Štollovým Třiceti letům a k referátu Jiřího Taura“. In V. Nezval: *Eseje a projevy po osvobození*. Dílo V. Nezvala, sv. XXVI. Československý spisovatel, Praha 1976, s. 76–77.
- ¹¹ V. Nezval: „Ke Štollovým Třiceti letům a k referátu Jiřího Taura“. In V. Nezval: *Eseje a projevy po osvobození*. Dílo V. Nezvala, sv. XXVI. Československý spisovatel, Praha 1976, s. 78–79.
- ¹² F. Peroutka: „Zločin a čest Karla Teigeho“. In: *Budeme pokračovat*. Sixty Eight Publishers, Corp. Toronto 1984, s. 13–14. Tento text byl původně určen pro rozhlasovou stanici Radio Svobodná Evropa a přednesen 13. ledna 1952.

MEZIVÁLEČNÉ OBDOBÍ V MAĎARSKU A V ČESKOSLOVENSKU: AVANTGARDA A IDEOLOGIE

MÁRTON BEKE

Úvod

Všeobecným charakteristickým rysem avantgardních uměleckých směrů je mezinárodní otevřenost. Ačkoli existovaly signifikantní paralelismy mezi jednotlivými skupinami, spolupráce a styky mezi nimi nebyly vždy příliš plodné.

Ve svém referátu bych chtěl ukázat shody, rozdíly a styčné body mezi maďarskou skupinou *MA* a českým *Devětsilem*.

Politika, společenství a kultura v Maďarsku a Československu

Výsledky I. světové války a následující mírové dohody vytvořili v Česku, respektive v Československu a Maďarsku velmi odlišnou situaci. Ačkoli po roce 1918 jde o dva sousední státy, je docela zřejmé, že politická, společenská a přirozeně i kulturní situace se vyvíjela značně jinak.

28. října 1918 vznikla první Československá republika a tento nový stát se právem mohl počítat mezi vítěze světové války. Vznikl nový a hlavně na habsburské říši již nezávislý stát, čímž vyvrcholily emancipační procesy, které trvaly od období osvícenského. Byla to doba plná nadějí a energie, a nelze nepřipomenout jméno emblematického charakteru, prvního prezidenta T. G. Masaryka. Historicko-politická situace samozřejmě měla obrovský vliv také na kulturu: především ze zorného úhlu maďarského, ale i z obecného hlediska podmínek pro kulturní rozvoj byla nesmírně příznivá. Jak později uvidíme, v tehdejším Maďarsku by bylo bývalo nepředstavitelné, aby přední pokrokové osobnosti uměleckého a kulturního života byly zároveň i v jeho popředí. Mám na mysli především Karla a Josefa Čapky, klub pátečníků, Fr. Langera, F. Peroutku, J. Kodíčka aj. a jejich bezprostřední vztah dokonce i s prezidentem. Zároveň je důležité konstatovat, že „literatura – ovšem i jiné druhy umění a myšlení, filozofie, náboženství a věda – nebyla omezována ‚shora‘, tj. ideologickými modely a zásahy státní moci“.¹ V tomto období zesílily také avantgardní umělecké směry, jejichž předními osobnostmi byli Nezval, Teige, Wolker, Seifert, Biebl a další.

V české meziválečné literatuře se sice obvykle vidí „dovršení obrozeného úsilí o rozhodující postavení češství ve společnosti a zvláště v kultuře“;² ale paralelně s tím se Češi orientují k cizím kulturám, především k francouzské, ruské a samozřejmě také anglosaské (viz např. pragmatismus).

Poválečná situace v Maďarsku byla celkem jiná než v Československu. Maďaři válku skončili s porážkou, po ní sice následoval dočasný revoluční optimismus a v roce 1919 tzv. Maďarská republika rad, ale ani to netrvalo dlouho: komunistická revoluce byla násilně potlačena a následoval tzv. „bílý teror“. Dalším šokem pro národ byla mírová dohoda podepsaná ve versailleském zámku Trianon, podle které Maďarsko ztratilo dvě třetiny svého území a víc než polovinu svých obyvatel. Během dvacátých a třicátých let téměř všechno úsilí maďarské politiky směřovalo k tomu, aby se pokoušela zničit nebo alespoň zeslabovat škodlivé důsledky této mírové dohody.

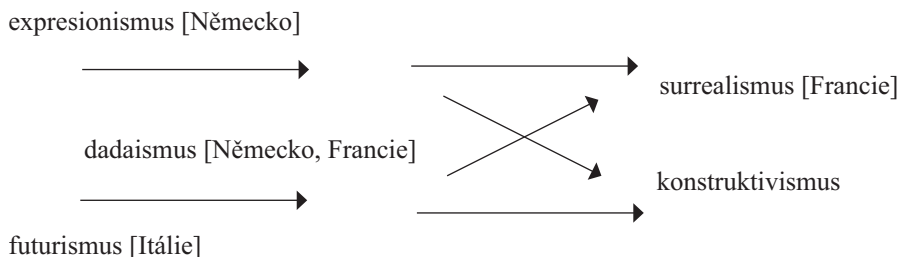
Ke konci 10. a v první polovině 20. let byla všeobecná atmosféra pesimistická. Je celkem jasné, že podmínky nebyly zrovna příznivé pro kulturu, jak jsme to viděli v Československu.

Zvlášť těžká byla situace maďarských avantgardistů, kteří po roce 1919 byli nuceni dokonce emigrovat.

Avantgarda

Předmětem této studie jsou meziválečné avantgardní směry české a maďarské. Co ale vlastně znamená avantgarda? Tento pojem totiž používají literární vědci, kunsthistorici a další badatelé velmi široce, v souvislosti s rozmanitými výtvarnými či literárními školami a směry působícími přibližně od roku 1910 (období po symbolismu) do 60–70. let 20. století nebo dokonce také v současnosti.

Endre Bojtár, literární vědec a slavista v jedné své studii navrhuje následující typologizaci avantgardních literárních směrů.³ Začátek avantgardy Bojtár rovněž klade do raných let desátých, kdežto směry – s několika výjimkami – ve 30. letech považuje za „druhou avantgardu“ nebo „střední generaci“.⁴ Vývoj pěti zásadních avantgardních tendencí zobrazuje v následujícím schématu:



Obraz je samozřejmě trochu zjednodušující, přesto výrazný, protože usnadňuje orientaci a pomůže usouvztažnit dva avantgardní směry (jeden český a jeden maďarský), tj. Umělecký svaz Devětsil a skupinu maďarských aktivistů, lidí kolem časopisu *MA*, jejichž vůdcem a teoretikem byl Lajos Kassák.

Maďarský aktivismus, časopisy *Tett* a *MA*

Tato maďarská umělecká skupina vyrůstala především z expresionismu, jehož „základní typ“ byl německý a mimo něj se nerozšiřoval skoro nikde, pouze v několika zemích východní či střední Evropy. Bojtár podotýká, že tyto „sekundární, expresionistické směry (...) oproti

západoevropským variantám mohou být charakterizovány nejspíše jako povrchní“.⁵ Přesto pokládá aktivismus za „poměrně nejpozoruhodnější“ periodu expresionismu.⁶ Tento směr má své kořeny především v expresionismu, kromě toho ale čerpal také z dadaismu a futurismu.

Je důležité podotknout, že sklon maďarských avantgardistů k expresionismu lze vysvětlit tradičně živými maďarsko-německými (kulturními) vztahy. Toto tvrzení však samozřejmě neplatí v případě Čechů. Členové Devětsilu a zakladatelé poetismu Teige a Nezval se inspirovali futurismem, francouzským surrealismem a do jisté míry i dadaismem.

Mezi dvěma avantgardními skupinami existujícími zhruba paralelně tedy najdeme mnoho rozdílů, ale – jak později uvidíme – v jejich charakteristice jsou i zajímavé shody.

Iniciátorem maďarské aktivistické skupiny byl Lajos Kassák,⁷ který sledoval model německých aktivistů. Z Německa přichází také název – i když slovo aktivismus používal poprvé Kassák –, v Berlíně totiž existoval expresionistický časopis *Die Aktion* (1911–1932), jehož redaktorem byl Franz Pfemfert. *Die Aktion* byl politicky silně angažovaný, postavil se proti válce a za revoluci.

Kassák tedy podle německého vzoru v r. 1915 založil *Tett* [Čin], revoluční, antimilitaristický časopis, který však existoval pouze rok, protože byl zakázán. Avšak ještě ve stejném roce Kassák vydal první číslo nového, tentokrát ale o něco umírněnějšího časopisu pod názvem *MA* [DNES]. Z českého hlediska je zajímavé, že se hned na titulní stránce prvního čísla nalézá linoryt Vincence Beneše. Kassákův časopis ale nemohl fungovat dlouho: v létě 1919 byl zastaven, zanedlouho poté hlavní redaktor emigroval do Vídně, kde však znovu zahájil činnost *MA*, který (do svého definitivního konce v r. 1925) byl *jediným* orgánem maďarské literární i výtvarné avantgardy. V několika prvních číslech Kassák obrací svou pozornost ke „společenským cílům, k fyzickému a duchovnímu osvobození člověka“, a aby svůj názor podepřel, vybírá literární díla expresionistického rázu cizích i domácích autorů⁸ (Aladár Komját, Sándor Barta, Andor Németh, Ödön Palasovszky a další), později se však stále více zajímá o výtvarníky a sám také začne tvořit.

Ve svém vídeňském období se časopis *MA* stává mezinárodně uznaným orgánem. Kassák a jeho spolupracovníci v něm publikují nejen v maďarštině, ale i v němčině. Snaží se získat předplatitele v Jugoslávii, Německu, Rumunsku a Československu a jsou víceméně úspěšní. Paradoxně v Maďarsku a Rakousku nejsou prakticky známí (časopis byl v Maďarsku zakázaný).

Pro autory časopisu (a zvláště pro Kassáka) měly velmi důležitou úlohu reklamy, úvahy o propagandě, umělecká typografie, koláže a velmi charakteristická „obrázková architektura“, kterou poprvé začal využívat Kassák, ale později takové kompozice tvořili i László Moholy-Nagy a Sándor Bortnyik.⁹ „Síla a dynamismus ‚obrázkové architektury‘ spočívá netoliko v obnažených, zjednodušených, téměř anonymních formách, ale mnohem spíše v textu, jenž se svým pulsujícím rytmem, souborem racionálních argumentů, dadaistických fragmentů obrazů a mesiánských idejí vystaví kolem geometrické konstrukce jeden celistvý svět, a tím způsobem se většina kompozic včleňuje do daného společného mezinárodního jazyka.“¹⁰ „Obrázková architektura“ tedy byla literaturou, grafickou kompozicí a architektonickou konstrukcí zároveň – podobné zásady u českých současníků najdeme v poetistických obrázkových básních např. v díle Teigeho a Nezvala (viz např. Teigeho práci *Stavba a báseň* nebo jeho společné dílo s Nezvalem zvané *ABECEDA*).

Jak ukazuje i příklad „obrázkové architektury“, ve svém vídeňském období se *MA* a její okruh víc a víc obracejí ke konstruktivismu. Na tom měli velký podíl maďarští emigranti Ernő Kállai a László Moholy-Nagy: oba byli berlínští korespondenti časopisu a díky nim se stala Kassákova skupina aktivním účastníkem mezinárodní avantgardní scény.

Devětsil a poetismus

Umělecký svaz Devětsil byl založen pouze o půl roku později než časopis *MA*. Oproti Kassákově skupině česká umělecká společnost byla mnohem klidnější (tj. „méně revoluční“), hlásila se k měšťanským hodnotám a demokracii. Devětsil byl mnohem lépe organizován, byl také větším a silnějším: zatímco Kassák a jeho přátelé vydali jediný časopis, Češi jich měli současně i více (např. *ReD*, *Disk*, *Pásmo*) a vlastnili dokonce i jedno nakladatelství (Odeon).

Přes tyto značné rozdíly jde o příbuzné avantgardní směry s důležitými shodami, které snad vyplývají z toho, že také vůdčí postavy si byly podobné. Teige i Kassák byli spisovatelé, v jejich skupinách působili nejen literáti, ale i výtvarníci. Teige byl spíše esejistou, kdežto Kassák se věnoval prvotně beletrii a byl autodidaktem. Pro oba teoretiky byla velmi důležitá nakladatelská činnost: časopisy jim byly prvotními prostředky pro šíření jejich myšlenek, které chtěli zpřístupnit co nejvíce lidem, hledali univerzální, mezinárodní umělecký jazyk, ve kterém nejsou od sebe odděleny jednotlivé druhy umění. Právě proto u nich měla výjimečné postavení typografie, vizuální forma textu (viz již jmenovaná „obrázková architektura“ a „obrázkové básně“), koláže, reklama a prostředky propagační. U Teigeho stejně jako u Kassáka je zřejmý vliv ruského konstruktivismu, ač Teige – a jiní členové Devětsilu – neklade tak velký důraz na politické myšlení. Se vznikem poetismu se v jeho poetice objevují civilizační témata jako život ve velkoměstě, radost ze života, jazz, kino, divadlo, sport atd., ale kritika společnosti zůstává v pozadí: pravděpodobně Teige a jeho umělečtí druzi v entuziastickém, dynamickém a demokratickém Československu necítili tak silně tuto problematiku jako Kassák a maďarští aktivisté.

Český poetismus měl být „ležerní, dovádivý, fantaskní, hravý, neheroický a milostný“.¹¹ V maďarské meziválečné avantgardě to všechno chybělo, stejně jako radost z moderního života: důvodem pravděpodobně byla do značné míry odlišná politicko-společensko-historická situace v ČSR a Maďarsku.

Kassákovy české vztahy

Kassák – především za vídeňského období – neustále hledal mezinárodní vztahy, a to nejen v západní Evropě, ale mj. také v Československu, protože na stránkách *MA* chtěl představit všechny avantgardní směry.

Hledal proto kontakt s českými umělci a rovněž dal na titulní stránku prvního čísla svého časopisu linoryt V. Beneše, v Maďarsku téměř neznámého výtvarníka. Kassák znal několik českých umělců především prostřednictvím svého přítele, malíře Lajose Kudláka. Byl to pravděpodobně on, jenž Kassáka seznámil také s tvorbou Emila Filly.¹²

O tři roky později v r. 1919 se na stránkách *MA* znovu objevuje český umělec, tentokrát ale básník: jde o Otokara Březinu, jehož báseň ze sbírky *Stavitelé chrámu* Kassák uveřejňuje v překladu Sándora Hajóse. Proč Kassák vybral právě tohoto básníka? Pravděpodobně šlo o omyl: Kassák asi neznal dost dobře Březinu, nebo byl špatně informován, a proto ho považoval za komunistu a za avantgardního umělce. Ve svém dopise komunistickému vůdci Bělovi

Kunovi dokonce Březinu charakterizuje jako „exponentní postavu českého komunistického hnutí.“¹³

Již z těchto dvou příkladů vyplývá, že Kassákův výběr českých umělců nebyl příliš uvědomělý, snad ani dost dobře neznal v této době se již formující českou avantgardu. Šlo mu spíše o snahu představit co nejdříve mezinárodní avantgardní scénu, což dokazuje otevřenost vůdce maďarské avantgardy. Tady je důležité podotknout, že již ve 20. letech Kassák založil knižní edici zvanou *Horizont*, v jejímž rámci chtěl vydat antologii *Új csehek* [Noví Češi]. To se však nikdy neuskutečnilo.

V roce 1922 Kassák a jeho přátelé vystoupili v Praze v rámci literárního matiné: Kassák referoval o uměleckých snahách *MA*, členové skupiny přednesli své básně, program uzavírala divadelní hra Sándora Barty. Celé představení nemělo v Čechách velký ohlas, ba později se o něm zmiňoval Karel Teige v jednom svém článku o dadaistech a celou akci považoval za dadaistickou.

Poněkud užší spolupráce mezi českými a maďarskými avantgardisty se vytvořila v druhé polovině dvacátých let, kdy se důležitým pojítkem mezi nimi stal konstruktivismus, Bauhaus a také již zmiňovaný László Moholy-Nagy, který mezi různými uměleckými skupinami zprostředkoval kontakty z Berlína a později z Weimaru. Kassák a Moholy-Nagy vícekrát publikovali v *Pásmu*. Z těchto článků již citovaná Lilla Szabó vyzdvihuje studie Moholy-Nagye *Richthlinien für eine syntetische Zeitschrift* (1925) a Kassákovu *Reklamu* (1926). Tyto a další podobné články zajímaly Teigeho a snad také další české umělce, protože se snažili o syntetické umění – uvažovali o fotografii, reklamě, plakátovém umění a typografii.¹⁴

Shrnutí

Z výše uvedených a pouze schematicky nastíněných příkladů vyplývá, že ačkoli mezi českými a maďarskými avantgardisty existovalo několik podobných rysů a styčných bodů, především v oblasti konstruktivismu, silná a organická spolupráce se nikdy nevytvořila. Hlavní důvod tohoto neúspěchu vidím právě v ideologických činitelích: pro skupinu *MA* bylo ideologické ladění, politické a revoluční myšlenky mnohem relevantnější, kdežto Devětsil a poetismus se za svobodnějších a demokratičtějších podmínek mohl rozvíjet mnohem samostatněji, většinou bez ideologických a politických pout.

Summary

Márton Beke: The Period between the two World Wars in Hungary and Czechoslovakia: Avant-garde and Ideology

The paper surveys the activities of two significant Central European avant-garde movements and tries to present both their common features and the differences between them. These two groups are the Czech Devětsil and the Hungarian activist movement (the artists around the periodical *MA*).

The theoreticians of the movements were the Czech Karel Teige (1900–1951) and the Hungarian Lajos Kassák (1887–1967), whose characters, interests and thinking show inte-

resting parallellisms. Though there were some contacts between the artists and the groups, mainly on the field of constructivism, strong and organic co-operation has never developed. The reasons of the lack of success one might find in the significant political and ideological differences in Hungary and Czechoslovakia.

¹ J. Lehár – A. Stich – J. Janáčková – J. Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998, s. 548.

² Tamtéž, s. 547.

³ E. Bojtár: „Az avantgarde mint irodalmi irányzat“ [Avantgarda jako literární směr]. In: *Kelet-Európa vagy Közép-Európa?* [Východní Evropa anebo střední Evropa?]. Századvég, Budapest 1993, s. 43–70.

⁴ Tamtéž, s. 46.

⁵ Tamtéž, s. 56.

⁶ Tamtéž, s. 57.

⁷ Lajos Kassák (1887 Érsekújvár [Nové Zámky] – 1967 Budapešť): autodidaktický básník, prozaik, výtvarník, redaktor a vydavatel více časopisů. Začal pracovat jako zámečník, potom cestoval po Evropě. Od poloviny 10. let se začala kolem něj formovat skupina maďarských aktivistů. V r. 1919 se zúčastnil revoluce, proto musel emigrovat a do r. 1926 žil ve Vídni, pak do konce svého života v Budapešti.

⁸ K. Passuth: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930* [Avantgardní vztahy od Prahy do Budapešti 1907–1930]. Balassi, Budapest 1998, s. 64.

⁹ László Moholy-Nagy (1895 Bácsborsod – 1964 Chicago): malíř, fotograf a teoretik. 1920–23: žil v Berlíně a maloval abstraktní obrazy. 1923–28 učitel Bauhausu ve Weimaru, spolupracoval s W. Gropiem. 1937: v Chicagu založil školu „Nový Bauhaus“

Sándor Bortnyik (1893 Marosvásárhely – 1976 Budapešť): malíř, grafik. Od r. 1910 žil v Budapešti, pak ve Vídni a Výmaru, v r. 1925 se vrátil do Budapešti. Byl členem skupiny *MA*, na jeho dílech je vidět vliv německého expresionismu a francouzského kubismu. Ve 30. letech se věnoval také reklamní grafice.

¹⁰ K. Passuth: c. d. s. 95.

¹¹ J. Lehár a kol.: c. d. s. 576.

¹² L. Szabó: „Kassák és a cseh avantgárd“ [Kassák a česká avantgarda]. In: *Bohemia et Hungaria*. Osiris, Budapest 1998, s. 81–86.

¹³ Cituje Szabó: c. d. s. 83.

¹⁴ L. Szabó: c. d., s. 85–86 a K. Teige: „O dadaistech“, *Tvorba* 2, 1927, s. 167.

SVÁR VÍRY A SKEPSE V POEZII FRANTIŠKA HALASE (Poznámky na okraj básníkového vývoje)

JIŘÍ SVOBODA

Proč takto prostřednictvím pojmů, které mají obecnější platnost a směřují především k určení duchovního života člověka, vymezovat Františka Halase, jednoho z předních českých básníků dvacátého století, o němž dobře víme, že ke svému levicovému „věření“ se často otevřeně hlásil? Je třeba si uvědomit, že toto vymezení není nové a že v naší literární historii se skoro ustálila zvyklost vnímat Halase jako básníka pohybujícího se ve svých postojích na pomezí víry a skepse. Halas patřil ke spisovatelům, ovlivněným svým původem, kteří se však s tímto předurčením nikdy nesmířili a hledali z něho usilovně východisko. Byla to především sociální determinace, která předurčovala jeho postoje, stigma společenské vyřazenosti nesl v sobě takřka po celý život. Působení těchto faktorů bylo umocněno i historickou realitou: Halas vstupoval do literárního života po první světové válce a vstřebal do sebe, stejně jako jeho generační druhové (Seifert, Nezval, Wolker), všechny dobové iluze o revoluční proměně světa. Už v počátcích svého vývoje, tedy do vydání prvotiny *Sépie* (1927), prošel nejen stadiem proletářské poezie, ale ve svém poetistickém období se takřka ztotožňoval s programovými tezemi Devětsilu. V básních a úvahách o poezii z té doby vyznával ideál „svobodného a žonglérského ducha“; fascinovaly ho jevy „efemérní, a proto krásné“, nejednou se mu však zjevuje na pozadí této opojné poetistické hravosti obraz klauna, který „pod maskou“ ztratil svou tvář; šlo nepochybně již o první zárodky existencionálního pocitu, který se plně rozvinul v Halasově poezii třicátých let.

U Halase od počátku se objevuje vůle ztotožnit se s ideou a přijmout ji jako svoji základní jistotu; neméně silné je však i jeho odhodlání odpoutat se od ní ve chvíli, kdy začne omezovat jeho tvůrčí rozlet. Zaujetí literaturou vyvěralo u něho ze samé podstaty osobnosti neustále hladové po skutečném prožitku krásy. Už v roce 1919 píše Josefu Florianovi a žádá o zaslání jím vydávaných publikací, protože je „nadšeným ctitelem knih jak úpravou tak obsahem krásných“ a chce také Florianova v jeho „krásných snahách podporovati“.¹ Zanedlouho jako básník díky svému zaujetí pro krásu se ocitne před dilematem, v jeho dopisu z Paříže čteme: „Nelze se zřítí poezie pro vřavu politického boje, ale též ne boje pro poezii.“ A dodává: „Přes svoji úžasnou skepsi nikdy neopustím své proletářství, svoji jedinou a nejpevnější víru.“² Za několik měsíců opět z Paříže píše o svých romantických snech a usvědčuje se tímto výrokem: „Vůbec, to je mé štěstí, že se dovedu vyzout z reality.“³ Další Halasovy dopisy, ale hlavně početné básně z tohoto období, potvrzují narůstání nedůvěry k předkládaným pravdám, skepse

brzy proniká téměř do všech sfér jeho osobnosti; Karlu Schulzovi sděluje: „Jsem prolezlý pesimismem k poezii.“⁴

Tento svár nelze vykládat jako nahodilé střetávání protikladných názorů nebo jako pouhou hru mladého básníka na dobrodružství tvorby. Halasův básnický naturel nebylo možno spoutat programovými tezemi, které v té době oslovovaly a přesvědčovaly většinu jeho generačních druhů; silnější než proklamace víry, básníkem tolikrát potvrzované, byla jeho fascinace krásou. Halas nejen na počátku svého vývoje, ale i později vždy znovu vstupoval do zápasu o poezii, šel odhodlaně za svou básnickou vizí a neváhal přitom i za cenu riskantních počínů překonávat překážky, které se mu stavěly do cesty. Nevadilo mu, že na konci těchto výprav čekalo na něho vystřízlivění, chvíle, kdy „sny narazily o hlavu“ a „už nevzletí“.⁵ Halasova básnická prvotina znamená nejen překonání poetismu, ale zahajuje také tvůrčí proces, v němž se naplno otevírají zneklidňující otázky směřující k podstatě lidské existence. Halas vyšel z avantgardních programů, nevyhnul se ani jejich ideovým postulátům, ale směřoval umělecky i myslitelsky hlouběji. Odtud vědomí zvláštní antiiluzivnosti, které překvapuje svou věcností v podstatě již vzdálenou poetické hravosti. Zatímco všechno se jeví jako proměnlivé a nejisté, jedinou jistotu mu představuje smrt; ten „vrabec v hrsti“, protože „život jak polibek Jidáše zradí“.⁶ To ovšem nevylučuje u Halase, jehož tvorba doslova žila ze střetávání rozporných postojů, nové oslnění krásou, založené na přesvědčení, že poezie „nikdy neumře“, neboť v ní „jednou najdeš svá slova jako terno loterie / a vyhraješ vše.“⁷ Básníková gesta i verbální projevy, které provázejí tato vyznání, nás však nesmějí mýlit, jsou to masky, za nimiž se skrývá intenzivně prožívaný vnitřní svár.

Ukazuje se, že slova „víra“ a „skepse“ mají v souvislosti s Halasem složitější sémantickou platnost, nelze je vnímat jako něco vnějšího nebo deklarativního, ale naopak jako niterné dění, v němž promlouvá bytostná touha po hodnotách, přesahující obzor materiálního světa. Halas byl vyznavačem proletářské víry, v nejrůznějších proklamacích se k ní často přihlašoval, jako básník si ale brzy začal uvědomovat překážky, které mu tato víra kladla do cesty. Šlo o složitý proces, v němž sehrávalo nemalou úlohu jeho úsilí o dosažení tvůrčí svobody. Odtud někdy až živelná touha zbavit se všech ideologických limitů, omezujících básníka, přijmout názor o nezbytnosti svobodné volby a nebát se překonávat skutečnosti už jednou poznané. „Smáti se včerejším pravdám jako zítra dnešním“,⁸ prohlašuje energicky v polovině dvacátých let. V prostoru, jenž výlučně patřil poezii, neexistovaly pro Halase žádné bariéry. Jen tak si lze vysvětlit zvláštnost jeho postavení v literatuře, názorová rozdílnost mu nebránila v navazování upřímného přátelství s Janem Čepem nebo Janem Zahradníčkem. V dopise, v němž děkuje Čepovi za knihu *Dvoji domov*, spontánně přiznává: „Byla mi darována mince, již jsem právě potřeboval“,⁹ a podobně píše i Janu Zahradníčkovi: „Tvá knížka byla jediná má četba o prázdninách (...) že jsi takový a takový, proto jsi mi blízký.“ V dalším dopise otevřeně vymezuje vzájemnou odlišnost názorů. A opět zde vzniká napětí mezi vírou, jejími limity a poezií: „Ty máš sv. Augustina, a co mám čist já? Komunistický manifest? Je to doopravdy nějaká láska, ty Tvé přísné lesy a tma. Potřeboval bych, aby mě to také profoukalo a strhalo všelijaké to falešné a křiklavé peří.“¹⁰

Tato pozice nebyla nikterak snadná, vystavovala Halase konfrontaci s lidmi mu blízkými, ale zcela odlišného ideového založení. Dosloučuje to mimo jiné jeho stále složitější vztah k St. K. Neumannovi, který se projevil i Neumannově polemice s Halasovými *Starými ženami*.¹¹ Potvrzuje to také polemičtější tón obsažený v Halasových dopisech adresovaných B. Vác-

lavkovi.¹² Halas tyto kolize neprožíval lehce, vyvolávaly v něm pocit vykořenění a ztráty základních jistot; „co bych za to dal, moci se k něčemu upnout, za něčím jít“,¹³ přiznává se na počátku třicátých let. Jeho básnická tvorba je nyní doslova nabitá obrazy deziluze a zániku („smrt rychle zhasí tvář“, „radost minutu stará umírá“, „krásu návratu již snad jen mrtví znají“¹⁴). Neméně silné je i Halasovo prozření naplněné skepsí a vyslovené spontánně jako bolestné přiznání („spotřebována téměř je už víra naše / a šalba krásy stranou světa zve“¹⁵). Charakteristická pro Halase je stále silnější obava z věcí příštích, která ho přivádí takřka na pozici odlišnou od mladistvého optimismu, který vyznával na počátku dvacátých let („v kadlubu smutných Čech / kde krev tak zřídka plane / dej víro ztratiti nám dech / z budoucna jež do nás vane“¹⁶). Václavek ho dokonce v té době charakterizuje jako básníka, který „ve svém fatalismu dospěl až na hranice kvietismu“.¹⁷ O jaký vývojový posun však ve skutečnosti šlo, dokládá nejlépe nejen Halasova básnická tvorba, ale i úvahy, v nichž formuluje přesně svoje krédo. V dopise Mahenovi v roce 1932 se vyznává: „Věřím na věčnost a věřím, že tato chvíle pro její úžas a krásu nemůže nebyť (...). Jak jsou malé revoluce a jak je malé vše před krásou, která je tolik jemná, že projde vším bez poranění, a bude žít věčně nad naším hrobem a nad naší smrtí.“¹⁸ Tato slova jsou pro pochopení Halasovy osobnosti klíčová, pomáhají rozplétat složité předivo jeho myšlenkových pochodů a úvah; neochraňují ho sice před náporom nových pochybností, ale umožňují mu s nimi se důsledně vyrovnávat. V tom až mučivém kladení otázek jako by docházelo odkrývání pravd v Halasovi kdesi hluboko zasutých. Nešlo o nějaký ústup z původních pozic, způsobený podle Václavka vlivem „nalomené kultury měšťanské“,¹⁹ ale o vědomí nutnosti obohatit vlastní vidění světa o nový rozměr. Tíhnutí k básníkům Čepova nebo Zahradníčkova typu nebylo tedy u něho náhodné.

Polarizace víry a skepse v Halasově tvorbě nebyla vyvolaná vnějšími vlivy; je neuvěřitelné, jak Václavek, jeho generační druh a současně blízký přítel, byl doslova slepý k této tvůrčí situaci. Pochybování o daných pravdách patřilo neoddělitelně k Halasovi samotnému, bylo velkou zkouškou jeho talentu, ve které on bezchybně obstál. Intenzita tohoto napětí zesílila hlavně na počátku třicátých let ve sbírkách *Kohout plaší smrt* (1930) a *Tvář* (1931). Můžeme říci, že Halas svými dispozicemi uměleckými i lidskými byl předurčen k úloze básníka směřujícího k poezii osvobozené od jakékoli služebnosti; byl přesvědčen, že jedině taková orientace dává jeho tvorbě skutečný smysl. Neznamenalo to ale, že by lehce opouštěl jedno stanovisko a přijímal druhé. K Halasovým charakteristickým vlastnostem naopak patřila tvrdohlavost a neústupnost, projevující se obdivuhodným lpěním na jednou přijatých názorech. Bytostné úsilí dobrat se podstaty věcí nevylučovalo možnost vzniku nových pochybností, jeho skepse nesvědčila o slabosti, ale naopak o myslitelské síle. Halasovou předností byla kritická sebereflexe, kterou dokázal vyjádřit s neobyčejnou básnickou silou. Patřilo k jeho osudovému předurčení neustupovat ani před vyhocenými tragickými situacemi; málokterý básník u nás je s ním v tom ohledu zcela srovnatelný.

Na počátku dvacátých let, jak víme, se Halasova poezie napájela revolučními iluzemi, v dalších letech instinktivně hledala nové duchovní podněty. Počínaje druhou polovinou let třicátých byl Halas postupně vtahován do postojů a činů, ovlivňovaných příchodem stále dramatičtějších poměrů. Slovo „víra“ v jeho verších vyznívá nyní jako nutnost, kterou nelze za těchto okolností nepřijmout. „Chci věřit jak ti druzí / toť celá vůle má“,²⁰ čteme ve sbírce *Dokořán* (1936). Užívání náboženských a biblických výrazů, které jsme mohli vysledovat i v předchozích básnických sbírkách, je četné i nyní, neznamená nové zduchovenění, ale dodává

jeho obraznosti aktualizovaný význam („knihy hříchů“, „matka sedmibolestná“, „hořká slitovnice“, „hůl Mojžíšova“ ad.). Halasova tvorba se objektivizuje, ale nezaniká ani její monolog subjektivně motivovaný a vypovídající o jeho zápasu s existenciální úzkostí („V košíku snu do smrti tiše vtékám (...) já odevzdal se spodním černým řekám“²¹). Lze také zaznamenat první vývojové posuny: verše naplněné dosud křehkou melancholií ustupují veršům apelativní povahy a dochází k postupné proměně básnickovy výpovědi. Zneklidňující otázky, naplněné pocity niterného dění, nahrazují výrazy, které díky své jednoznačnosti a úspornosti vyznívají jako apel („Sevřete hrdla sirén / ať ječí do vřavy / jen mečem a ne mírem / lze vejít do slávy“²²). Překvapuje, jak Halas za této situace se dokázal skutečně „dokořán“ otevřít válkou ohroženému světu a přesně pojmenovat i vlastní místo v něm („Nikde nebýti ó Nikde ty má zemi / srostenec všech nocí sám tak mezi všemi“²³).

Torzo naděje (1938) vzniklo díky neobyčejnému nasazení básnickovy vůle, která byla nepochybně podnícena dramatickými okamžiky na sklonku třicátých let. Tolikrát vyznávaná touha po jistotách se už neproměňuje v pocity marnosti a nepřelévá se ani do bolestné melancholie; postavení básnikovo určuje především nekompromisní soud: „rosoly lži tuň víry v moci mají“ a „za hadry hesel duše zahrívá“.²⁴ Někdejší „já“, často postihované zoufalstvím a úzkostí, našlo nejen novou jistotu, ale i nový výraz, promluvilo naléhavě v emotivně psaných básních, jako je *Zpěv úzkosti*, *Praze* nebo *Mobilizace*. Ludvík Kundera tento proces přesně charakterizoval jako proměnu „bytotné tragičnosti v klad“.²⁵ Úlohou básníka je směřovat od intimity a vlastní uzavřenosti navenek a „dorůstí k darování“. Nově dosažená jistota je provázána úzkostí jiného druhu, vzniká za velmi vypjaté situace pod dojmem bezprostředního ohrožení národa. Tyto postoje se promítají do Halasových veršů. Tato proměna, jakkoli důsledná, neznamená však zlom nebo totální popření předchozí tvorby. Básně z té doby naopak překvapivě potvrzují její kontinuitu, zárodky *Torza naděje* můžeme spolehlivě vysledovat v předchozích sbírkách. Halasův svár „víry“ a „skepse“ přes své vyhocené krajní polohy neztrácel nikdy ze zřetele vědomí autentického lidství, cesta k dalšímu vývoji proto zůstávala pro něho vždy otevřená.

Nelze zapomínat, že paralelně s *Torzem naděje* vznikaly básně Halasem později zařazené do sbírky *V řadě* (1949), která obsáhla i tvorbu let následujících. Zde se potvrzuje nejen Halasovo úsilí ztotožnit se s úlohou básníka jako mluvčího národního společenství, ale také jeho vůle přijmout novou vizi, formovanou ideovými tendencemi, které vznikly jako přímý důsledek poválečných historických proměn. I když se Halas nechává strhnout nadšením té doby, ve svém základním postoji k poezii se nemění a nevzdává se přesvědčení o nezbytnosti tvůrčí svobody. V úvaze o poezii, kterou zformuloval již na počátku války a znovu se k ní vrátil bezprostředně po ní, dokazuje, že básník „nesmí být rozvodnou deskou nějaké síly, kterou neovládá, (...) musí žárlivě střežit záviděnou svobodu svou i poezie proti všem (...)“, podle něho „poezie je krví svobody“.²⁶ Ukazuje se, že Halas se prostě nemohl vyhnout svému jedinečnému předurčení: zůstával vyznavačem své „víry“ i „skepse“, a to i v čase, který stavěl na jednoznačných pravdách a nebyl básnickovým pochybnostem nakloněn. Díky tomu se už brzy po válce dostal do paradoxní situace. Doba, na kterou se tolik „těšil“ za války a od které tolik očekával, mu přinášela jedno zklamání za druhým. Halasova citlivá duše byla nyní vystavena pochybnostem mnohem bolestnějším a osudovějším než dříve. Mnohé už předznamenávají jeho úvahy na sklonku války; v dopise Janu Čepovi, psaném v lednu 1945, čteme: „Stále ještě věřím, že lidstvo se vzpamatuje a duch převládne (...) socialismus musí počítat s tajemstvím, musí připustit metafyziku a z toho předstupně bude se moci jít dál a hloub.“²⁷

Nelze také nevidět, že mezi Halasovými úvahami o příští podobě světa, které vznikaly za války, a jeho vlastní tvorbou existuje přirozená souvislost. To ovšem neznamená, že by se jeho myšlenky převtělovaly bezprostředně do básnických textů. Jde o složitý tvůrčí proces, v němž zřetelně polarizuje duchovní svět básníkův, jeho lidská zkušenost, a vize přerůstající do sugestivního básnického obrazu. Projekty *Hlad* a *Potopa* představují tvůrčí linii, která vzniká a vyvíjí se takřka souběžně s tvorbou uloženou zpočátku do *Torza naděje* a později do sbírky *V řadě*. Zvláště *Potopa* byla koncipována tak, aby se stala jakousi syntézou Halasova poznání, ve kterém jako by se završoval jeho předchozí umělecký i myšlenkový vývoj. Podobně jako například v *Jobově noci* Františka Hrubína zjišťujeme také u Halase záměr vytvořit básnickou skladbu o zániku starého a současně zrodu nového světa. Vizionářská podoba tohoto záměru, v níž přežívalo něco i z někdejších Halasových revolučních ideálů, v nových poměrech nenašla už odpovídající tvůrčí klima. Halas se ocitl v situaci, která mu dokončení projektu *Potopy* z vnějších i vnitřních příčin neumožnila. Veřejné funkce, kterým se nedokázal vyhnout, ho odváděly od básnické tvorby, a hlavně svět, s nímž byl nyní konfrontován, se již podstatně vzdálil od jeho původních představ.

Řekli jsme několikrát, že pro Halase nebylo snadné opouštět jedno a přijímat druhé, v poválečné době se mu začal doslova před očima ztrácet prostor nezbytný pro poezii. To, co donedávna patřilo k základům Halasovy „víry“, se teď značně vzdalovalo jeho představě a dostávalo podobu, která ho znepokojovala. Nastal čas nové básnickovy skepse. Sbírka *A co?* to přesvědčivě dokazuje; otazník provokativně umístěný v jejím názvu míří nejen k samotnému básníkovi, jak potvrzují básně *Citáty*, *Starost tmy*, *Osudy* a hlavně klíčový text *A co básník*, ale oslovuje stejně naléhavě i jeho okolí. V básni *Osudy* konstatuje věčně „Jsi spoluviník / ty odpadlíku“. A verše jako „Pták hlas Pták svoboda Pták prostor“ a „Proti přitažlivosti zemské / do výšky volím pád“ potvrzují narůstání Halasovy vůle překročit hranici nových limitů a omezení. Svět se odpoutával od tragedie války a zapomínal na nedávné utrpení, pragmatičnost, která v něm začala převládat, Halase zraňovala na každém kroku. V dopise Bohumilu Polanovi své obavy vyslovuje otevřeně: „Teď by mělo začít něco, čemu říkám láska k socialismu, ale nikde to nevidím (...). K zblití. (...) Ta úřední euforie a ta předstíraná idyla, že je všechno v pořádku, mě děsí.“ Halas se takto vyjadřuje už k poúnorovým poměrům a předvídá jasnozřivě svůj osud, přesněji osud svého díla, které se také zanedlouho stalo předmětem jednostranné ideologické kritiky. „Je mi hrozně jedno“, píše v tomto dopise, „jestli budu prohlášen za idealistu, naivku, trockistu, nebo nevím, čím. Rozhřeším si to sám a nechci se nikdy před sebou hambat.“²⁸ Halasovi šlo jako opravdovému básníkovi o svobodnou výpověď, nemohl se podříditi moci, která by ho ovládla a vnutila mu cizí názor. Nejpřesněji to vyjádřil v klíčových verších své poslední sbírky, chtěl „sám sebe psát“ i za cenu, že bude „vytržen z Poezie (...) Nešťastně šťasten“.

Summary

Jiří Svoboda: Contention of Faith and Scepticism in František Halas' Poetry

The poetic work of F. Halas, a distinguished poet of 20th century, could be interpreted as a contention of the antithetical attitudes of faith and scepticism. Although Halas' life and work had leftist leanings, as an artist he always aimed to achieve deeper spiritual dimensions in his poetry. Halas' contention of faith and scepticism seems to dominate in the collections of poetry *Kohout plaší smrt* (1930) and *Tvář* (1931). Halas' work substantially changes in the second half of 1930ies, in the time of the imminent World War II, as could be seen in the book of poetry *Dokořán* (1936). This trend culminates in *Torzo naděje* (1938) and *V řadě* (1949) where Halas expressed his fear for the fate of the Czech nation and bore witness to dramatic war events. The complexity of Halas' development manifests itself even in the last book of poetry *A co?*, which responds to the complicated post-war situation resulting eventually in the loss of democracy in contemporary Czechoslovakia. In 1949 Halas suddenly dies. Shortly after his death Halas' poetic work criticised from one-sided ideological standpoints.

-
- ¹ Dopis Josefu Florianovi (Brno 15. 5. 1919). In: F. Halas: *Dopisy*, ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 7.
- ² Dopis Bedřichu Václavkovi (Paříž 24. 3. 1925). Tamtéž, s. 19.
- ³ Dopis Bedřichu Václavkovi (Paříž 6. 4. 1925). Tamtéž, s. 29.
- ⁴ Dopis Karlu Schulzovi (Židenice 8. 7. 1926). Tamtéž, s. 54.
- ⁵ Stejnomená báseň ze sbírky *Sépie*. In: F. Halas: *Básně. Československý spisovatel*, Praha 1957, s. 57.
- ⁶ Z básně *Vzkaz*, sbírka *Sépie*. In: F. Halas: *Básně. Československý spisovatel*, Praha 1957, s. 82.
- ⁷ Z básně *Poesie*, sbírka *Sépie*. In: F. Halas: *Básně. Československý spisovatel*, Praha 1957, s. 91.
- ⁸ F. Halas: „Dadaismus“. In: F. Halas: *Imagena*, ed. J. Brabec a F. X. Halas. Odeon, Praha 1971, s. 517.
- ⁹ Dopis Janu Čepovi (Praha 8. 6. 1927). In: F. Halas: *Dopisy*, ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 62.
- ¹⁰ Dopis Janu Zahradníčkovi (Praha 1. 9. 1930. Praha 2. 2. 1931). Tamtéž, s. 74, s. 76.
- ¹¹ Jde o Neumannovu básnickou skladbu *Starí dělníci* (1936).
- ¹² Např. Halasův dopis Bedřichu Václavkovi z přelomu roku 1937/38. In: F. Halas: *Dopisy*, ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 136–139.
- ¹³ Dopis J. Zahradníčkovi (Praha 19. 8. 1931). Tamtéž, s. 81.
- ¹⁴ První dva citáty jsou ze sbírky *Kohout plaší smrt*, básně *Smrt* a *Tlení*. In: F. Halas: *Básně. Československý spisovatel*, Praha 1957, s. 112, s. 114. Třetí citát ze sbírky *Tvář*, báseň *Podzim*. In: Tamtéž, s. 140.
- ¹⁵ Sbírkou *Tvář*, báseň *Je čas*. Tamtéž, s. 171.
- ¹⁶ Báseň *Víra*, verze je z dopisu jeho ženě z 15. 5. 1931. Viz F. Halas: *Krásné neštěstí*, ed. L. Kundera a J. Brabec, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 229.
- ¹⁷ B. Václavek: „Svár básníka a díla“. In: *Tvorbou k realitě. Index*, Olomouc 1937, s. 25–38.
- ¹⁸ Dopis J. Mahenovi (Praha 5. 2. 1932). In: F. Halas: *Dopisy*, ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 85.
- ¹⁹ B. Václavek: „Svár básníka a díla“. In: *Tvorbou k realitě. Index*, Olomouc 1937, s. 25–38.
- ²⁰ Báseň *Verše*. In: F. Halas: *Básně. Československý spisovatel*, Praha 1957, s. 230.

- ²¹ Báseň *Přiznání*, sbírka *Dokořán*. Tamtéž, s. 229.
- ²² Báseň *Vzkaz*. Tamtéž, s. 238.
- ²³ Báseň *Nikde*. Tamtéž, s. 246.
- ²⁴ Báseň *Deset ran egyptských*, sbírka *Torzo naděje*. Tamtéž, s. 271.
- ²⁵ L. Kundera: *František Halas, o životě a díle / 1947–1999*. Atlantis, Brno 1999, kap. „Drama roku osmatřicátého“, s. 125–127.
- ²⁶ F. Halas: *O poezii*. Samostatný bibliofilský tisk, V. Picka, Praha 1946. Esej Halas mnohokrát přepracoval, vznikala od počátku 30. let. Textové varianty a genezi eseje podali L. Kundera a F. X. Halas ve svazku F. Halas: *Imagena*. Československý spisovatel, Praha 1971.
- ²⁷ Dopis Janu Čepovi (Praha, začátek ledna 1945). In: F. Halas: *Dopisy*, ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 246.
- ²⁸ Dopis Bohumilu Polanovi (Lázně Jeseník 28. 3. 1948). Tamtéž, s. 290.

**„STOUPNOUT SI PŘED DĚJINY A STUDEM NEZRUDNOUT“
(Obraz Evropy 30. let v poezii Otokara Fischera
v kontextu české lyriky tohoto období)**

NIKOLA RICHTROVÁ

Lyrická tvorba Otokara Fischera (1883–1938) je významnou součástí veškeré jeho činnosti, kterou vykonával jako literární historik, divadelní kritik a teoretik, význačný překladatel, dramatik a dramaturg. V poezii tohoto českého germanisty směřujícího rovněž k bohemistické a komparatistické problematice se odrážejí vlivy díla Vrchlického a lumírovců, symbolistně-dekadentní poetiky a poetiky generace buřičů, expresionismu a vedle zdrojů vyvěrajících z židovských kořenů a univerzálnosti vzdělání v menší míře také podněty avantgardy. Napětí mezi romantickými rozpory a tíhnutím ke klasičnosti a formální dokonalosti se vyrovnává právě ve Fischerových sbírkách z 30. let (*Peřeje, Poledne, Rok, Host, Poslední básně*). Pokračuje v nich tendence ke gnómičnosti a epigramatičnosti, charakteristická písňová melodie se pročišťuje, konstantní autorovy motivy znějí nově prostřednictvím oproštěného výrazu a jednoduché obraznosti.

Lyrickou knihou *Peřeje* z roku 1931 se Otokar Fischer vrací k poezii po osmileté odmlce. Nová sbírka je spíše sběrem básní za delší období, do jisté míry shrnuje dosavadní motivy autorovy básnické tvorby a částečně je přehodnocuje, a otevírá tak prostor nové cestě, která se plně rozvine a prohloubí v dalších knihách. Ve velice koncentrované podobě je tedy možné vysledovat zde jakýsi drobný básnický cestopis, inspirovaný cestou po Francii a belgickým pobytem, s fischerovsky příznačnými průhledy do historie, personifikací města i krajiny a teskníci po domově, rámovaný však ještě osobním milostným dramatem.

Počínaje knihou *Poledne* z roku 1934 je ve všech dalších Fischerových sbírkách z 30. let obsažen střízlivý a věcný patos. Vedle hrozeb ze sousedního Německa a pocitu ohrožení celé Evropy, vedle cest do Středomoří a Flander zároveň znovu ožívá Fischerova přichylnost k zemi, do níž patří svým zrozením i svou prací. Tím ostřeji Fischer v této době prožívá každou křivdu, tím palčivěji vnímá všechny formy lidské bídy a společenského bezpráví, ať se s ním setkává doma, nebo za hranicemi. Fischer nejenom správně odhaduje velikost nebezpečí fašismu, ale přijímá s naprostou samozřejmostí svou spoluodpovědnost za věci veřejné. Autor opouští literární a kulturně-historické autostylizace a vytváří pod vlivem evropské situace scény a postavy symbolizující lidský osud.

Sbírka *Poledne* je z velké části vlastně básnickým cestopisem – začíná domovem, poté následují básně s cizokrajnou tematikou, končící v podobenství o českém údělu, v básnický

zvládnutém vlivu dobové politické situace. Tato v prvním plánu cestopisná lyrika odhaluje však postupným zobecňováním hluboký reflexivní základ.

Básnický cestopis je většinou charakterizován jako soubor jednotlivých básní z cesty, jež si zachovávají motivicky i obrazně určitou samostatnost a nevytvářejí souvislé dějové pásmo. Konfrontace neznámého, cizího s vědomím domova je zároveň setkáváním dvou světů, dvou kultur. Dotyk autora s novou skutečností je od začátku poznamenán časností a míjením, ale tento pohled vytržený ze známých kontextů nabízí současně prostor pro nové a širší souvislosti, možnost vnitřní obrody a smyslové očisty. Fischer využívá na své cestě podnětů z celé české historie tohoto žánru. Opozice světa a domova, severu a jihu má pro něj existenciální význam již od počátku tvorby. V *Poledni* se ve spojení s přehodnocováním a překonáváním subjektivismu blíží Vrchlického *Roku na jihu* (1878), najdeme u něj také příběhy-podobenství a průřezy duchovními dějinami lidstva, na jejichž půdorysu však autor vytváří svůj vlastní příběh. V době znovuhrozcí válečné skutečnosti je Fischerův básnický cestopis prostředkem navázání zdůvěrnělého, bezprostředního kontaktu s realitou a vnitřního přerodu. Svým nejednoznačným uchopením tohoto žánru se blíží Horově *Italii* z roku 1925 – kompozice *Italie* i vnitřní napětí jednotlivých básní jsou budovány na opozici těžkomyslného severu a nekomplikovanosti italské krajiny, ovšem s navrstvenou minulostí římské civilizace a politickou přítomností.

Ve stejném roce – 1934 – jako Fischerovo *Poledne* vychází Nezvalova sbírka *Sbohem a šáteček*. Nezvalův básnický cestopis uzavřený poezií domova potvrzuje svým výrazem zneklidnění ze světa a zdůraznění domova jako výsostné a svrchované hodnoty v situaci krajního ohrožení vlasti, které se prohlubuje také jak v další Fischerově sbírce, tak v české lyrice 30. a 40. let vůbec. Nezval ožívuje v avantgardním modelu žánru lyrické cesty program českého poetismu, a také proto si knížka krátce po svém vydání získala popularitu. Asociativně budovaná sbírka založená na reálné cestě do Paříže, jižní Francie, Monte Carla a Itálie spojuje v sobě názornost – je vlastně jakýmsi básnickým bedekrem – a konkrétní momentky s obrovským metaforickým bohatstvím, smyslovostí a barevností. Vnímavý lyrický subjekt prostřednictvím předmětnosti i dynamiky obrazů hledá v jednotlivých zastaveních, která často působí jako barvitě pohlednice, především okouzlení. Fischer naproti tomu hledá, zejména v rozpětí meditativní sever – lehkovážný jih, především sám sebe. Nesleduje reálné cesty, ale vrství své středomořské prožitky do spirituálního obrazu. V tradičnějším formálním pojetí a odstupu od poetismu směřuje podobně jako Hora spíše k metafyzické a duchovní než imaginární rovině. Vztah mezi domovem a cizinou pojímá jako záležitost veskrze bolestnou – toto pojetí pramení z komplikovanosti Fischerova češství, a proto vstupuje do obrazu milovaného jižního kraje, „kde svítí noc, kde dýchá sen i za dne, / kde pěje mramor v souzvuku svých lyr“,¹ kde „strohá sloka jasně se a sládne“², řada disharmonických momentů – např. v úvodu básně *Do dnů nepohody*: „Když tento zeměpás, dřív mírný / podzimně jarní dech, / nás pozavírá do mučírny / a řádí v tupostech“³ či v doznání básně *Domů*: „Co je to domů? / Tak dlouho byl jsem pryč. / Je to hučení stromů? / či dětský míč? / Je to převoz k mlýnu? / zabrzděný vlak? / Chtěl bych říci svou vinu / a nevím, jak.“⁴ Podobná disharmonie, avšak v konkrétních politických motivech, se objevuje v básních italského okruhu sbírky *Sbohem a šáteček*: „Vím musím projet Itálii / se zavřenýma očima“,⁵ doznává Nezval. Přesto proti sobě v pojetí lyrického cestopisu stojí básník imaginativní a básník intelektuální, senzualista a metafyzik, avantgardista pojímající svět jako dobrodružství a dualista pojímající svět jako trýzeň dvou protikladných principů.

Fischer tak znovu vstupuje do kontextu české lyriky, jejíž vývoj předjal už ve svých sbírkách poválečných. Ve 20. letech doznívá tvorba autorů druhé vlny 90. let (Šrámek, Toman, Neumann), působí čapkovská generace, starší generace později překrývá avantgarda a na přelomu 20. a 30. let v době dozívání poetismu a v souvislosti s dobovým ohrožením dochází ke generačním diskusím mezi levicově orientovanými umělci, tento vývoj pak ústí mj. v proces spiritualizace a zduchovení české lyriky. Ta směřuje od hravosti avantgardy jednak k postižení existenciální tíhy, životní tragiky a lidské samoty v tvorbě autorů poezie času a ticha (Hora; Seifert, Hrubín), a jednak v lyrice tzv. protichůdců avantgardy (Halas, Holan, Závada, Zahradníček), jejichž vymezení vůči světu poetismu je charakterizováno nejistotou a úzkostí, analytickými sondami i návratem k tématu smrti jako východisku básnických meditací. Tragický prožitek světa je zřejmý v souvislosti se světovým vývojem 30. let i otřesením víry v revoluci. Nástup a vývoj fašismu s jeho italským, německým a později španělským a habešským ohniskem zapříčinil později postupné otevírání se poetik jednotlivých autorů. To se projevilo především v období španělské občanské války v roce 1936, kdy mj. v roce následujícím vznikají sborníky *Španělsko a Španělsko v nás* a čeští umělci se snaží působit rovněž politickou podporou. Tak se např. v díle V. Holana, který do té doby míří spíše nad jevovou realitu, objevují neaktuálnější dobové skutečnosti – ve sbírce *Kameni, přicházíš...* (1937) jsou to zejména básně *Sousedé, Evropa 1936, Španělským dělníkům*, či takovýto obraz Madridu ve stejnojmenné básni: „táž duše, již teď jedni zdvihli / a jejíž hrubou omítku / ti druzí ostřelují čekající cihly / zatím co mramor zjevil se, // táž duše hrdin, co jich bylo / a z půdy mytů vyráží, / Madride ty, nadšená silo / a počte v její tiráži.“⁶ Další z pohledů na španělské hlavní město přináší sbírka *Dokořán* (doplňené vydání z roku 1946) F. Halase v básni *Mírte*: „Vlní se ostřice front / a Madrid křídly plamennými / rozvívá úzkost spravedlivých / Měděné prsteny granátů / zasnubují děti se smrtí.“⁷ Vznikající expresivita a hněvivě obžalobné gesto této lyriky se spojuje s legitimní obranou demokracie před fašismem v duchu demokratického humanismu první republiky a s přibližováním problematiky individua národnímu kolektivu a jeho zapojení do nadosobních souvislostí; tato tendence se pak zintenzivňuje v období Mnichova.

Fischerův obraz Evropy vyrůstá ze stejných podnětů. Španělské motivy – u Fischera převážně nekonkretizované – vplývají do tématu ohrožené Evropy a vlasti i nejistoty výhledu a ústí jako u většiny autorů mj. v nenie za T. G. Masaryka a F. X. Šaldu (*Poslední básně*, 1938; z ostatních básníků u Hrubína, Hory, Halase, významně Seifertových *Osm dní*, 1937, aj.), tedy za osobnosti, které se stávají zástupnými symboly první republiky a jejich demokratických tradic. Básně se španělskou tematikou u Halase, Holana, Hrubína, Hory, Seiferta a dalších nahrazují u Fischera ve velké míře básně obzírající Evropu jako celek, spojují je však stejné motivy války, smrti, zabíjení, ohrožených dětí, všeprostupující chudoby a bídy: „Zas nárek výkřik stíhá / zní zvony mrtvých těl / zas jenom hlad a bída / Kdo mlčí Nepřítel“;⁸ „Pro neviňátka tvá, pro jejich matky / s chodidly, jež by poranil i sníh, / chce láska popálená přejít zpátky / po žhavém uhlí srdcí tvých“;⁹ „Všude se vraždí, všude krev / a krev jen vítězí. / Jak cize zní tam tichý zpěv, / hlas svaté Terezy.“¹⁰

Aktuálně politické motivy tak vstupují do obraznosti a propojují se s vnitřním tématem ohroženého domova. U Fischera však probíhá identifikace s domovem mnohem komplikovaněji. Jeho pohled na Evropu je univerzálnější, a také širší a hlubší. Je to pohled „historika“, který touží „na svém obzoru moře, vidět vrstvení měst / a propasti času zkracovat hustě vrženým stínem; / hučení slyšet z mušle, která se zove ‚doba, jež jest‘“¹¹, který odhaduje

bezchybně budoucí vývoj – tuto skutečnost dobře dokládají autorovy epigramy – a odhaluje rovněž slabosti národních povah, vytváří skeptickou a současně osvobozující paralelu mezi malými národy – vlámským a českým: „Prst k nebi pozdvižen, jdou tenci popi / a tlusté mnišky šustí svým frou-frou. / Ba je to on: žert z pekel svých si tropí. / Ba je to on, lid rajských flamendrů. // Je smavé jaro na zimavém rynku / a za zpěvu se prázdní Starý lev. / – Azalky kupte, bez a konvalinku, / kde tekla krev!“¹² Srovnání v obdobném duchu, avšak v jemnějších tónech přináší Horovy klíčové verše ze sborníku *Španělsko v nás*: „Španělsko, obraze mé vlasti v světě jiném, / Španělsko v nás, jež cloníš nás svým stínem...“¹³ Stejně skepticky sleduje Fischer dějiny náboženství a zapojuje veškeré dění do nadnárodních souvislostí: „Ctím každý národ. Ale tím, co tak slove, / Bůh zavrhl strom, jenž z pýchy tlí. / Národa není. Jsou národové, / do sebe vrostlí, v sebe zahryzlí.“¹⁴

Fischer však vytváří svůj obraz starého kontinentu především prostřednictvím starých kultur. Jižní krajiny jsou pro něj převážně krajinami antiky; vedle přímých goethovských a nietzscheovských ozvuků se objevují romantizující reliktů dávné minulosti v podobě trosk, zřícenin a pohřebišť. Aktualizace klasických témat či literátů je příznačná i pro ostatní autorů – za všechny Halasův *Don Quijot bojující* (ze sbírky *Dokořán*, 1946) a zejména osobnost K. H. Máchy –, pro Fischera je ale klíčová. Neustálými návraty do minulosti je budován obraz Evropy jako souhrn výjimečných kulturních a dějinných sil, a ačkoli vyznívá často negativně, zdůrazňuje Fischer tradici evropských hodnot a univerzálnost hodnot duchovních a pokládá je za nejdůležitější oporu rozvráceného kontinentu. Tento duchovní obraz pak spojuje s potřebou zachovat se statečně a zodpovědně: „Mír nastal mŕ. A hrobařů. A hyen. / Je mrtvo vše. Je v spánku vše. A bdí jen // těch hrstka, kdož se v zaprodanou chvíli / duchovým erbům nezpronevěřili.“¹⁵

Cesta do Středomoří je reálným podnětem i další Fischerovy sbírky *Rok* z roku 1935. Také zde pokračují meditace nad antickými památkami, dějinný rozměr se prosazuje v úvahách o smrti v řeckých a římských dějinách, i zde ztotožňuje Fischer své sepětí se starou, zhyralou Evropou, odkázanou k záhubě, s různými podobami její kultury. Důležitým prostředkem vyjádření se stává symbolizace obecných reálií – tak v *Roku* věčné město Řím figuruje spíše jako mnohonásobný symbol než jako obdivovaná realita: „Vše nadlidštější, než v představách bylo. / Obludné plochy jak gigantů dílo (...) Spěch pyšný – a slepý – a bez ohledu. / Ale údy prorostlé tkáněmi dědů (...) Pod zemí mnich, jenž marně se postí. / Nad zemí rozlet. Do velikosti (...) S nevalnou představou o člověku / vykopat přístav; v něm předobraz věků!“¹⁶ Historie hrdinství, obětí a bitev se opakuje i v pohledu bájného hérao Persea letícího do boje, totéž gesto objevuje se znásobeně v básni *V síni hrdin*: „...Nový věk – a nová mrtvých gesta. / K čemu jedinec, kde ztrnou města?“¹⁷ Úzkost ze zániku Evropy se odráží v očekávaném „údesu Pompejí“, který prodlužuje výhled marnosti znicotňující existenci i velikost jedince. V motivech Sicílie s předchutí Hellady a s názvuky kultury maurské a normanské, Říma starých a nových válečníků a diktátorů zůstává současná Itálie Fischerovi svou podstatou cizí, zbývá z ní jen rozpor okázalé fašistické pýchy a skryté sociální bíd. „Ale to nejkrásnější na italské zemi / je Řecko“,¹⁸ dokládá v básni *Dik a touha*. Často užívaným obrazem sopečného jícnu rozpadá se Fischerovi současná i minulá skutečnost symbolicky na svět a podsvětí a krása povrchu je vždy vykupována usmířením démonických sil.

Řada dějinných epoch, vědomí všech možných kultur, které utvářely Evropu, se stávají světem, jenž slouží k reflexím osudu současného lidstva. Paralely v zacházení s motivy chu-

doby, rozbitých měst či ohrožené země je možné najít mezi Fischerem a Hrubínem – zejména ve sbírce *Země po polednách* (1937), např. básně *Nad zeměmi*, *Barbarský zpěv* či *Městu na pahorcích*: „Zkameněl tvůj čas a v tichu novoluní / kroky dávných chodců starou čtvrtí duní, / v prstech měsíčných se drobí jejich stín / a tma nahýbá se až k nim z oken slepých – / nastolen je strach a bludní ze svých vin / zpovídají se mu v rozsvícených sklepech.“¹⁹

Předposlední Fischerova sbírka *Host* z roku 1937 pokračuje antikizující mystickou linií v abstraktnější rovině, k motivu hrdiny se připojuje motiv nezvratné osudové předurčenosti. Konkrétní společenská realita vystupuje pouze v básních *Z evropských pohřbů* a *V noci*, zahalená však do zduchovělých obrazů bouřlivé noci a Madridu současného a básníkem vysnívaného: „Já nikdy nebyl v Madridu. Až teď, / kdy Madridem být přestává (...) Nyní, chmurný host, / já celuji tvé šklebící se rány, / mně z masakrů, jež straší pod jehlou, / zní věčná píseň lidstva, Kain a Abel, / a nočním srdcem plyne vyčítání / jak Manzanares, řeka krvavá.“²⁰

Ve Fischerově tvorbě se mnohokrát a v mnoha podobách opakuje příběh útěku a bloudění po cizích krajích, jenž je únikem a zároveň prostředkem k nalézání sebe sama. Jedna z těchto podob – hledání domova – kulminuje několikrát v posmrtně vydaných autorových *Posledních básních* z jara roku 1938 – v lapidárně prosté formě epigramu *Jeden za mnohé*: „Cítím dnes, kdy blázní svět a klame / mumrajem zas biřiců a stínů: / to, co v srdci, pod nohama máme – / domovinu.“;²¹ v pateticky rozhodné básni stejného názvu s tematikou přijetí národní spoluodpovědnosti: „Stesk není bez příčiny. / Vzor táhne cizích měst. / A tíhu spoluviny / na srdci nechci nést. // Hrob lidstvu hrozí z lidí. / Ne z půdy sopečné. (...) Chceme, aby dnešní činy / budoucna zvážil soud; / stoupnout si před dějiny / a studem nezrudnout.“;²² a do třetice v písňovém vyznání básně *Má vlast*: „Své věrné už nepouštěj do světa víc, / jen ty, kdo zas v touze ti spěchají vstříc: / chci zblízka tvou něhu i velebu tvou, / tvou lásku chci ryzí. A nezdrobnělou!“²³ Nelze říci, že se příběh verší poslední sbírky uzavírá, ale v kontextu celého Fischerova díla, pro něž je klíčové téma obrozující bolesti, přechází do určitého smíření a vyrovnání. *Posledními básněmi* se Fischer zařazuje do kontextu české poezie předmnichovského období, zároveň se však znovu vymyká univerzalitou svého pohledu a na druhé straně osobním zaujetím podmíněným bolestným hledáním domoviny a přijetím vlastní předčasné smrti.

Literatura

V části týkající se básnického cestopisu čerpáno z: D. Hodrová a kol.: *Poetika české meziválečné literatury*. Československý spisovatel, Praha 1987.

Summary

Nikola Richtrová: To stand up facing history and not to feel ashamed (The picture of Europe in 30ies in Otokar Fisher's poetry in the context of Czech lyrical poetry of the period)

In Fisher's lyrical poetry of the 30ies his former motives come to life again – in a sober way and matter-of-factly – both in monumental and song-like form. The author leaves his former literary or historical autostylization and creates scenes and characters symbolizing human

destiny in the context of European situation (Peřeje, 1931). In *Poledne* (1934) he adapts the genre of poetic travel book into poetry with deep reflexive base – unlike Nezval in his avant-garde model of Poetry in *Sbohem a šáteček*, published in the same year.

Also his following books of poetry (*Rok*, 1935, *Host*, 1937) reflects rather existential insecurity and anxiety or topics of solitude and death which can be found in works of the poets of time and silence (Hora, Seifert, Hrubín), or so called antipodes of avant-garde (Halas, Holan, Závada, Zahradníček). Fisher's picture of Europe is more universal, though. It is formed primarily by cultural and historical motives, where the aspect of spiritual values is emphasized. In *Poslední básně* (1938), published after his death, the theme of complicated identification with native country is completed together with the tragic feeling and responsibility during the time of the national menace.

¹ Ot. Fischer: *Poledne*. Fr. Borový, Praha 1934, s. 21.

² *Tamtěž*, s. 21.

³ *Tamtěž*, s. 13.

⁴ *Tamtěž*, s. 16.

⁵ V. Nezval: *Sbohem a šáteček*. Fr. Borový, Praha 1934, s. 178.

⁶ Vl. Holan: *Kamení, přicházíš...* Fr. Borový, Praha 1937, s. 79.

⁷ F. Halas: *Dokořán*. Fr. Borový, Praha 1946, s. 32.

⁸ *Tamtěž*, s. 29.

⁹ F. Hrubín: *Země po polednách*. Melantrich, Praha 1937, s. 23.

¹⁰ Jar. Seifert: *Jaro, sbohem*. Melantrich, Praha 1937, s. 55.

¹¹ Ot. Fischer: *Poledne*. Fr. Borový, Praha 1934, s. 20.

¹² *Tamtěž*, s. 42.

¹³ *Španělsko v nás*. Praha 1937, s. 27.

¹⁴ Ot. Fischer: *Poledne*. Fr. Borový, Praha 1934, s. 29.

¹⁵ *Tamtěž*, s. 56.

¹⁶ Ot. Fischer: *Rok*. Fr. Borový, Praha 1935, s. 19–20.

¹⁷ *Tamtěž*, s. 24.

¹⁸ *Tamtěž*, s. 31.

¹⁹ F. Hrubín: *Země po polednách*. Melantrich, Praha 1937, s. 36.

²⁰ Ot. Fischer: *Host*. Fr. Borový, Praha 1937, s. 24.

²¹ Ot. Fischer: *Poslední básně*. Fr. Borový, Praha 1938, s. 15.

²² *Tamtěž*, s. 11–12.

²³ *Tamtěž*, s. 27–28.

JAN ZAHRADNÍČEK – „KAM DOSÁHNE MŮJ ZLATÝ VÍR“ (Je venkovská krajina u Jana Zahradníčka ideologickým konstruktem?)

PETR KOMENDA

Jan Zahradníček se uvedl do české literatury sbírkou *Pokušení smrti* (1930), jež byla počátkem jeho překotného osobnostního vývoje. První texty jsou psány ve znamení osamocení, opuštěnosti, nezakotvenosti a pasivity, v níž odeznívají výkřiky zraněného „Já“ (ve sbírce lze rozeznat styčná místa s tvorbou Halasovou a Traklovou). Rozkolísanost Zahradníčkovy osobnosti, pozorovatelná v poezii, se promítá také do jeho korespondence z roku 1930, ve které se ozývá stesk po kavárnách, intenzivní touha po vínu, celková existenční nejistota, rezignace na vysokoškolská studia. Čím více se v prvních textech projevuje nezakotvenost básníka z Vysočiny prožívajícího tlak velkoměsta, tím více se přimyká ke svému staršímu a životně zkušenějšímu druhu Halasovi, ale i k jiným přátelům – Bedřichu Fučíkovi, Janu Čepovi. Postupně je však v Zahradníčkových dopisech i básních (v následující sbírce *Návrat* (1931)) rozpoznatelná cesta duchovní obrody. Přelomem je rok 1932, ve kterém Zahradníček učinil slib chudoby. A v tomto roce se rodila sbírka *Jeřáby* (1933), jež je psána ve znamení vítězství nad minulostí (nad alkoholem a svým handicapem), kdy autor píše knihu chval, nadosobní harmonii.

Paralelou duchovního autorova vývoje je ztvárnění krajinného tématu v prvních třech sbírkách. Jestliže se původně dění přírody a její naladění vztahovalo k lyrickému subjektu tehdy, kdy subjekt prožíval analogické psychické stavy melancholie, aniž by zde existovala diferenciací vjemů, pak již ve sbírce *Návrat* je zřejmý zřetelný posun – oko registruje mnohost věcí, tyto věci jsou pojmenovávány, ačkoli naladění zůstává stejné – sivost, šedost. Přestože se subjekt nechává krajinou a jejími jednotlivými vjemy prostupovat, zaujímá pasivní postoj: „Někdy jsou smysly jako krajina / jíž podzim přichází až ke mně / nevím kde tělo mé se začíná / a kde se končí oblaka a země.“⁴¹ (b. *Proměnění*) Diferenciací bez aktivní účasti na přírodním dění je zcela v souladu s básníkovým usebráním se, s jeho odchodem na venkov, jež se snad zprvopočátku podobal útěku. Na Halasovu prosbu, aby se vrátil do Prahy, Zahradníček odpovídá, že musí zůstat nějakou dobu v rodném Mastníku na Vysočině, neboť v Praze by se vrátil do starých kolejí, kdežto zde „si vezmu sv. Augustýna (...) a čtu a sbírám se, pak se dám se zaťatými zuby do práce a na večer jdu na svou obvyklou procházku k těm pochmurným lesům bez ptáků, do té krajiny přísné jako karmelitský klášter (...). Tady je

člověk tak osamocen, tak obehnán lesem samoty, že se musí, i proti své vůli, obrátit vzhůru a růst do výšky, může-li.“²

Obvykle bývá pojem útěku na venkov spojován s idealizací, se zastíráním skutečnosti. Zde se však ukazuje, že básníkovo usebrání se, jeho askeze a dobrovolně zvolená samota je duchovní paralelou k fyzické venkovské práci, namáhavé a tvrdé. Přiznání této reality teprve vede ke skutečné volbě mezi způsobem života ve městě a na vesnici, k přijetí hodnotových rysů daného prostoru. Zázitek duchovního obrození nevyrůstá od „čistého stolu“, je zde jakési zázemí, předpoklady – ať jsou nevýrazné a roztrfštěné (hodnoty dětství, ovlivnění krajinou), z nichž Zahradníckovo duchovní obrození klíčí. Ale teprve sbírka *Jeřáby* a její programové básně,³ mezi něž patří báseň *Výzvy*, je oním přelomem v duchovním životě, který byl dán krajinou a jejím uviděním.⁴

Mezi nazíráním a sebeutvářením vznikla korelace, v níž jeden pól nese druhý. Proto je ve sbírce *Jeřáby* položen důraz na přisnost tvaru a strofický útvar sonetu. Asketická struktura básní je v souladu s askezí vůči sobě samému: ve vzájemném spolupůsobení dochází k průlomům v básníkově existenci a k zjištění, že dosavadní zkušenosti nepostačují.⁵ Subjekt ve své aktivitě zahlédá horizont světa: „Ne již bolest, ale opojení, / které tančíc ve hvězdu se mění, / budiž osten můj a křídlo mé.“⁶ (b. *Barevný závoj*) Vidění celistvého světa v okamžiku úžasu lze u Zahradníčka vyznačit jako otevřenost duše všem vjemům, dychtivé očekávání příštího, z něhož ústí žízeň po krajině až do exaltace. Krajina a lyrický subjekt se v krouživém vzletu navzájem podpírají až k závratí z přebytku radosti: „Jaké bohatství – nemíti / a přece všeho pánem být, / ó jaká sláva kroužiti / kol slunce bezuzdnosti své, / kol slunce poslušnosti své, / vytepat z prázdna hvězdu štít. // Kam dosáhne můj zlatý vír, (...).“⁷ (b. *Vír*). Proto tak častý výskyt apostrof, zvolání a výkřiků v těchto textech. Nejprve jednotlivé věci, a poté celá krajina vstupují do rovnoprávného dialogu s lyrickým subjektem. Láskyplné partnerství přivádí básníka k prožitku vcítění se do utrpení rostlin a živočichů (b. *Užovka*⁸).

Odfikání přineslo plody očistění a duchovního obrození. V dalších sbírkách si Jan Zahradníček klade otázku, jakým směrem nést toto „uvidění“, tento prožitek sakrálního časoprostoru tak, aby obstál ve všednodennosti a bylo možno z něj získávat posilu. Unést čas sakrální a podržet chvíli duchovního přerodu do dalších dnů znamenalo vztáhnout tuto chvíli k jiným hodnotám a tak ji interpretovat. Jestliže původní závrať nechávala vyvstávat svět ve své čistotě bez příměsí vnějškových hodnot, tj. ve své přirozenosti, nyní se básník začal ptát, jakou orientaci zvolit, a to tak, aby byly pokud možno uchovány intence původního prožitku. Věta z dopisu Halasovi z roku 1937: „Nezbylo jinak než se dát cestou, která se mi ukázala jako pro mne jediné možná (...).“⁹ je dokladem Zahradníckova úsilí pokračovat v intencích básně *Výzvy*.

Zatímco první oddíl *Žiznivého léta* (1935) je rozvedením a pokračováním předchozí sbírky, v druhém oddílu poprvé nacházíme důraz na duchovní tvář krajiny. Vše ukazuje na to, že Zahradníček postupně v textech posiloval nejen všeobecný duchovní odkaz křesťanství, ale především určité pojetí, jež je svázáno s axiologií barokní krajiny. Nejprve básník tematizoval rustikální aspekty venkovské krajiny, které by bylo možno považovat za bezpříznakové – v *Žiznivém létu* je kompozice prvního oddílu sbírky založena na selském roce a jeho přírodním cyklu, zatímco druhý oddíl je založen na řádu církevního roku. Obdobná situace se opakuje rovněž v *Pozdravení slunci* (1937). Asi nejvýznamnější proměnou těchto dvou sbírek je však samotná tematizace venkovské krajiny, jež podle mého názoru v *Jeřábech* nebyla přítomna

– přinejmenším se předtím básník ještě nepokoušel uchopit její krajinný ráz.¹⁰ Uchopení krajiny v její celistvosti zvýrazňuje dva základní rysy: přírodní estetické hodnoty kraje a jeho duchovní ukotvení; vůči horizontále přírody je vztýčena vertikála transcendence: „k hukotu řeky vodorovnému / svislost všech věží se kovově rozhoupává.“¹¹ (b. *Poledne nad městem*¹²) Venkovská krajina je uvedena do určité soustavy hodnot. Lze se ptát, jakých charakteristických rysů tyto hodnoty postupně nabývají.

V lidské kultuře jako takové se v průběhu vývoje ustanovila základní triáda vztahů, skrze něž se člověk vztahuje k přírodě: přírodní ekosystémy (divočina) – zemědělská kulturní krajina (zahrada) – sídlo (město). Specifickou interpretaci této triády odlišnou od jiných kultur poskytuje křesťanství; v biblickém pojetí je sakrálním prostorem jen kulturní krajina, naproti tomu jak divočina, tak město vykazují zřetelně ambivalentní rysy. Z hlediska křesťanství divočina není nic jiného než pustina ležící ladem, a proto je vnímána jako něco nepatřičného, přičemž úkolem člověka je tuto pustinu spoutat a vtisknout jí řád, jež se stane analogií biblické zahrady Eden.¹³ Teprve postupně si evropská civilizace hledala cestu k divočině, přijetí divočiny se stalo typickým rysem romantismu.

K triádě město – zahrada (ves) – divočina Zahradníček zaujímá osobitý postoj. Jednoznačně posvěceným sakrálním prostorem je venkov. Samotné město je již chápáno ambivalentně. Od počátku bylo město pro básníka pokušením, „předpeklím“, toto téma se vrací v dalších básních, v nichž je zachyceno existenciální odcizení.¹⁴ Je to místo, o jehož posvěcení je svádkem boj se silami zla (b. *Zde ještě boj*). Na druhou stranu je celá země i s městy vnímána jako zahrada: „Zem celá s městy a lesy a s prapory v bojích / stala se Betlémem.“¹⁵ Rovněž k divočině se Zahradníček vztahuje jedinečným způsobem: mnohé prvky (kopřiva, lopuch, bez) neuklizené krajiny jsou přijímány jako něco, co má v krajině své místo (b. *Černý bez*¹⁶), nezkontrovanou divočinu však básník odmítá, jelikož ji vnímá jako ohrožující živel: „příroda dávná, nikdy přemožená / – ne s kříži cest ta matka, země, žena, / příroda bez křídel a bez naděje.“¹⁷ (b. *Poslední boj*) Přestože rozpětí sakrálního prostoru je u Zahradníčka širší než v obvyklém křesťanském pojetí, krajina nadále zůstává bipolární.

Některé indicie (indicie – které jsou postupně posilovány), však naznačují, že básník navázal nejen na křesťanskou, ale na specificky barokní interpretaci české krajiny, neboť to bylo právě baroko, jež položilo důraz na absolutní sakralizaci veškerého prostoru země zaštitěného náboženskou tradicí. Snaha uchovat hodnoty, které byly v baroku vtěleny do venkovské krajiny, a jejich obrana směřuje k vyzdvižení patronů české země, kteří národ chrání v existenčním ohrožení.¹⁸ O sbírce *Korouhve* (1940) píše v dopise básníkovi Jan Čep: „Těžko si bylo po *Pozdravení slunci* představit, že by bylo možno stoupat ještě výš, a Tys ten nadlidský div dokázal. Tys u nás jediný uskutečnil – zcela integrálně a beze zbytku – jediný – div katolické poezie. Tvá příroda je opravdu pokřtěna a žije každým dechem z chleba andělského

(...).“¹⁹ Zcela naplno se barokní zemské pojetí národa²⁰ projevuje ve skladbě *Svatý Václav*: „zrádci a odrodilci, / co nečistou rukou sahají po tvém jílci, / tvé koruny dotkli se svatokrádežně? (...) Sami se odsoudili, že zřekli se statkům, / za něž i smrt je snést. / Uschnou jak klestí. / ohni se neubrání.“²¹ Kdo se na tomto společenství podílí a kdo je z něj vyřazen?

Podle mého názoru se ideologie v kultuře konstituuje tehdy, jestliže hodnoty a normy, jež subjekt uplatňuje, jsou prosazovány na úkor jiných alternativ, které jsou naopak odmítány. Subjekt ztrácí zájem na vedení dialogu a začíná používat represivní prostředky, které mají za úkol prosazovanou normu pokud možno kodifikovat. Důraz na rodovou kontinuitu a legalitu

katolictví v duchovní tradici českých zemí má u Jana Zahradníčka za následek vyloučení „ničitelů“ této tradice: demokratů, liberálů i protestantů z prostoru „vlastního“. Konzervatismus básnickovy axiologie, který poukazoval na kult světců, na zemi – zahradu, na kmenové příbuzenství příslušníků zemského národa, jež navazovalo na balbínovskou barokní koncepci, původně ještě nemusel vést k ideologické interpretaci. Tou se stal ve chvíli, kdy básník ztotožnil princip „staré země“ s „vlastním“ a vše, co se tomuto pojetí vymykalo, s „cizím“. Proto pociťují zřetelný rozdíl mezi sbírkami *Žitné léto* a *Pozdravení slunci*, kde je o prostor profánní sváděn duchovní zápas, a mezi *Korouhvemi* a *Svatým Václavem*, kde se mezi vlastním a cizím v rámci jednoho národa (!) otvírá propast.

Jak daleko jsme od původní jasnosti, od onoho zázraku uvidění zachyceného ve sbírce *Jeřáby*, který Jan Wiendl charakterizoval jako projev augustínovské renesance, harmonie a vyjádření křesťanského klasického ideálu!²² Přes urputný boj, jež básník sváděl o krajinu domova a který jej vedl až k výše zmíněnému ideologickému extrému, se v nárazech skutečnosti prostor zabydlené krajiny rozpadá: „Ale svět / není už líbezná doma, / ale svět plný peříček z rozdraných hnízd“²³ (b. *Prosba*). Svědectvím silící básnickovy beznaděje je *Žalm roku dvaadvacátého*, *La Saletta* a *Znamení moci*. Jestliže v *La Salettě* ještě zazní zoufalá prosba k svatému Václavu, aby se národ odvrátil od socialistické utopie a přiznal se k svému duchovnímu dědictví, *Znamení moci* je psáno s vědomím, že vlády se v krajinném prostoru ujímá pan Nikdo a že se ztrácí Augustinovo město Boží. Ve městě marnosti mizí i poslední zbytky tradice, v ničivém víru „Presu Božího“ ubývá prostoru a času a „stará země“ zaniká. Skladba je naprostým protipólem *Jeřábů*.

V existenciálně nejvyhrocenějších situacích se u Jana Zahradníčka z triády město – zahrada – divočina ztrácí střední prvek – zahrada domova, kdežto město a divočina se sjednocují a vytvářejí jednolitou zeď „cizího“. Nad odcizenou přítomností bez dimenze minulosti se však stále klene znamení moci – Kristův kříž.

Skrze víru v Krista si básník uchoval důvěru v život a zemi. Po návratu z vězení ví, že obnova původní koncepce staré země ve smyslu krajiny – zahrady již není možná,²⁴ ale přesto prožívá znovu zázrak závrtného uvidění krajiny: *Malá botanika*,²⁵ *A nikdo*, *Sonáta nočního deště*, *Česání ovoce*. Domnívám se proto, že onen průlom v existenci, který se uskutečňoval vždy znovu a znovu ve vzácných okamžicích oslnění světelností krajiny, byl od prvopočátku na axiologii země – zahrady nezávislý. Básník spolupobýval s přírodou a jejími bytostmi v pohybu mezi viditelným a neviditelným, mezi světem krajinných fenoménů a jejich duchovní symbolizací. „Zlatý vír“ vidění v různé míře intenzity prostupuje celé dílo.

Zahradníčkovým přítelem, u něž lze rovněž objevit tematizaci venkovského prostoru, je Jan Čep. Původní východiska v pojmání krajinného prostoru – domova jsou u obou spisovatelů příznačně blízká, neboť Čepův dvojí domov je ekvivalentní dvěma rovinám Zahradníčkovy krajiny – přírody a jejího duchovního posvěcení. Rovněž Čep je svědkem rozpadu původních struktur vesnického společenství (*Modrá a zlatá – Zatopená ves*, *Zápisky Jiljího Klenu*) a jeho krajinný prostor se v důsledku tragického vývoje po roce 1945 mění v prostor exilu.²⁶ Původní téma poutníka putujícího sakrálním prostorem české země (*Polní tráva*) ústí do emauzského poutnictví, v němž jsou časoprostorové kontury vlasti založeny na evokaci a v němž je naděje nesena prožitkem mystického setkání s Kristem.²⁷ Zároveň se Čepův existenciální postoj prohlubuje až do pochybností a úzkostí, které byly zachyceny v autobiografických esejích *Poutník na zemi* a *Sestra úzkost*. Naproti tomu Zahradníček byl ve svém hodnotovém zázemí daleko

pevnější, byl ve vlastním více zabydlen a vpádu cizího se dokázal ubránit poukázáním na Augustinovu obec Boží. Čep v dopisech Zahradníčkovi stále znovu konstatuje, že Zahradníčkova poezie je heroická ve svém zápase i ve svých vítězstvích víry. Odlišné pojmání minulosti a tedy i jiné uchopení krajinného prostoru se v pozdějších letech odvíjelo od diferenciacie dominant v jejich díle: zatímco Jan Čep začal klást stále větší důraz na Bergsonův pojem trvání, skrze nějž bylo možno evokovat původní krajinu i v exilu, Zahradníček setrval na původní pulsaci mezi exaltací krajinných vjemů a jejich vztažením k Augustinovu městu Božimu, jež není měřitelné v lidském čase a v němž plnost bytí přesahuje konkrétní časoprostor.

Jan Zahradníček i Jan Čep se stali jedněmi z prvních důrazných obhájců českého krajinného rázu, který si až do poloviny dvacátého století v sobě uchovával významné barokní i středověké kontury a představoval tak výraznou součást národního dědictví. Krajinné prvky v dílech katolických spisovatelů nemalou měrou přispěly k obraně těchto hodnot a dodnes upozorňují na jejich postupující devastaci. A jelikož tito básníci věděli o provázanosti katolictví s archaickými strukturami tradiční zemědělské krajiny, obranou duchovní dimenze bránili i ony archaické hodnoty, které se v historii českého národa na sebe vršily jako text – palimpsest.²⁸ Zdánlivý „konzervatismus“ v jejich dílech sehrál nezanedbatelnou úlohu v uchování paměti krajiny do dnešních časů.

Summary

Petr Komenda: Jan Zahradníček: „Kam dosáhne můj zlatý vír?“ (Is Jan Zahradníček's rural landscape a construction of ideology?)

The present study is aimed at analysing the concept of landscape in Jan Zahradníček's work. Initially, the landscape carries specific features of melancholy, there are no appeals to perception (book of poetry titled "Pokušení smrti"). In the following works, the subject's activity is rising up to the level of exaltation and mystical ecstasy closely related to the fact that landscape is experienced as a sacral space (book titled "Jeřáby"). Emphasizing the landscape's religious dimension, Zahradníček gradually moves towards the merits of baroque landscape (highlighting the patrons saint of Bohemia, baroque concept of nation). Gradual ideologization excludes the "destroyers" of the tradition mentioned (i.e. democrats, liberals, Protestants) from the perception of the landscape. During the Nacist German occupation of Bohemia and in the years following 1945 the space of landscape occupied with religious virtues disintegrates (books titled "La Saletta", "Znamení moci").

¹ J. Zahradníček: *Dílo I.* Československý spisovatel, Praha 1991, s. 102. Na podobném principu je vystavěno mnoho ze Zahradníčkových básní sbírky *Návrat*. Tento postup je však zřetelně tematizován zvláště v básni *Krajina v těle*, tamtéž, s. 85.

² F. Halas – J. Zahradníček: *Není dálky... Vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930–1949*. Paseka, Praha – Litomyšl 2003, s. 17–18.

³ Jiné programové básně sbírky *Jeřáby: Vír* (J. Zahradníček: *Dílo I.*, c. d., s. 144–145). *Barevný závoj* (tamtéž, s. 147), *Výkřiky* (tamtéž, s. 163).

- ⁴ Báseň *Výzvy* (tamtéž, s. 151): „Jen se odhodlej a zřekni – / věci lkaly k branám smyslů – / harmonie zazní k číslu, / k hlasu dáme slova svá. / Jen se odhodlej a zřekni – / budeš plout jak hloubkou leknín, / v přítomnosti všech tvých ztrát / budeme tě kolébat.“
- ⁵ J. Patočka: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. OIKOYMENH, Praha 1995, s. 107: „Třetí pohyb je pokus o prolomení pozemskosti. (...) odpoutávání od jednotlivin dává půdu, na které konečnost, situovanost, pozemskost, smrtelnost integrujeme do existence; co jsme dříve neviděli (...), to je nyní viděno.“
- ⁶ J. Zahradníček: *Dílo I.*, c. d., s. 147.
- ⁷ Tamtéž, s. 144.
- ⁸ Tamtéž, s. 136.
- ⁹ F. Halas – J. Zahradníček: *Není dálky...*, c. d., s. 59.
- ¹⁰ Krajinný ráz je pojem z krajinné ekologie, jehož úkolem je pokus o spojení ekologických a estetických hodnot krajiny. Viz I. Michal – J. Löw: *Krajinný ráz*. Lesnická práce, Kostelec nad Černými lesy 2003.
- ¹¹ J. Zahradníček: *Dílo I.*, c. d., s. 237.
- ¹² Jiný příklad z básně *Den jediný* (tamtéž, s. 222): „však pole pšeničná chléb nesou k proměnění / ke kostelům, jež čnějí za námi.“
- ¹³ I. Michal – J. Löw: *Krajinný ráz*, c. d., s. 41–61.
- ¹⁴ b. *Nocleh v cizím městě* (J. Zahradníček: *Dílo I.*, c. d., s. 221), *Okno zrána* (tamtéž, s. 223), *Velký pátek v městě* (tamtéž, s. 249).
- ¹⁵ Tamtéž, s. 189.
- ¹⁶ Tamtéž, s. 184–185.
- ¹⁷ J. Zahradníček: *Dílo II.* Československý spisovatel, Praha 1992, s. 77. Podobně se u básníka objevuje temný motiv lesa.
- ¹⁸ Ve sbírce *Korouhve* (1940) vedle světců sv. Vojtěcha, sv. Prokopa, sv. Cyrila a Metoděje nacházíme i sv. Jana Nepomuckého!
- ¹⁹ J. Čep – J. Zahradníček: *Korespondence I.* Edice Fontes, Aula, Praha 1995, s. 127.
- ²⁰ O barokním zemském vlastenectví i o pojetí české krajiny v baroku pojednává Z. Kalista: *Tvář baroka*. SPN, Praha 1992. Týž: *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*. Blok, Brno 1970. Balbinova koncepce zemského vlastenectví viz B. Balbín: *Obrana jazyka českého čili slovanského...* Družstvo Přátel Studia v Praze, Praha 1923.
- ²¹ J. Zahradníček: *Dílo I.*, c. d., s. 327–328.
- ²² J. Wiendl: „Kontury básnického světa Zahradníčkových Jeřábů“, *Česká literatura* 47, 1999, č. 2, s. 210–211.
- ²³ J. Zahradníček: *Dílo II.*, c. d., s. 51.
- ²⁴ V Zahradníčkově deníku z 3. 8. 1960 se píše: „Naše obrazotvornost byla značně nabourána matematicko-astronomickou představou prostoru. Tam, kde se hovoří o světelných rocích, tam přestává samozřejmě jakákoli možnost vybudovat si pomocí lidských smyslů reálnou klenbu kosmického prostoru. Ten prostor, na jehož základech pracovaly všechny lidské smysly a který vysoko nad námi dovršil lidský zrak, tento prostor básnické obrazotvornosti, která má své nahoře a dole, leží obecně v troskách.“ (J. Zahradníček: *Dílo III.* Český spisovatel, Praha 1995, s. 315)
- ²⁵ *Malá botanika*: „Paměti pomoz, ty lampo duše sviť mi, / zelené srdce lesa slyším bušit zas. / Skloňte se jilmý, skloňte se v keltské přítimí, / ať střepinky snů mi do očí prší z vás. // Ať sním ještě chvíli, jak zeleň v proudech lávy / výbuchem jara stéká po stráních, / šlehají dosud plameny stromů, na obloze trávy / zas možno je čísti v těch zářících souhvězdích.“ J. Zahradníček: *Dílo II.*, c. d., s. 435–436.
- ²⁶ Viz P. Komenda: „Rozpad a obrana rodného horizontu v pozdních dílech Jana Čepa“. V tisku.
- ²⁷ Viz P. Komenda: „Pouť do Emauz: emauzská krajina v pozdním díle Jana Čepa“. V tisku.
- ²⁸ J. Sádlo: „Krajina jako interpretovaný text“. In: *Archeologie a krajinná ekologie*. Nadace projekt sever, Most 1994, s. 47–54.

**„NOVÁ ZEMĚ“ FRANTIŠKA HRUBÍNA
VERSUS „STARÁ ZEMĚ“ JANA ZAHRADNÍČKA**

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

*Prokleta buď třikrát,
šeredná země mrtvol, země červů,
zahrado bez plodů a strupe světa!
Buď prokleta tvé jméno a tvé símě
buď prokleta, cos oplakávala
buď prokleta tvá radost a tvá láska,
buď proklet každý, kdo tu žil a zemřel,
a bez milosti zavržen buď navždy
od lidí, od zvířat i od bohů.*

František Hrubín: *Jobova noc*¹

*Ta matka chudých, matka nahých
kdejakou hledí záplatou
krajin svých roztrhaných
halenu spravit strakatou.
Švadlena v žalobě své němá
do stehů sirých seje pláč,
když hadřík pažitou už nemá,
a kde ji na kost hlad náš sedral,
lišejník prostře, vsadí pcháč...*

Jan Zahradníček: *Stará země*²

Tyto dvě básnické vize země, jednou apokalypticky proklínané, podruhé vzývané jako matky chudých, nás uvádějí do světa dvou básníků, kteří byli od svého vstupu do literatury až na práh druhé světové války básnickými i ideovými soupeřícími; tvorba obou byla kritikou i čtenáři vnímána jako dvě navzájem se prostupující, souběžné a svéprávné, ale i vzájemně si blízké podoby české spirituální poezie. Ještě na počátku války, když Miloš Dvořák, vnímavý interpret i apologeta katolické poezie, hodnotil při příležitosti vydání sbírky *Země sudička* Hrubínův vývoj, napsal mimo jiné, že „rostl a zrál v těsném sousedství Zahradníčkově. Není však básníkem, který by se parazitně přimkl k druhému, nýbrž poctivě bojuje svůj boj vedle něho. Když si vzpomeneme na někdejší sbírky Hrubínovy a srovnáme je s jeho dvěma posledními, vidíme nesporný vzestup, který je ovocem tuhého zápasu, jenž není zdaleka skončen.“³ Dvořák tehdy také postihl některé konstitutivní rysy básnické filozofie Hrubínovy: „Hrubín je básníkem, který má velikou potřebu životní jistoty. (...) Hrubínovi jest jeho báseň prostředkem hlubšího poznání, které ztvárňuje a upevňuje život. V tom má také své kořeny jeho katolicismus, který je mu nezbytnou oporou v tomto úsilí. Je v tom hodně souběžného se Zahradníčkem.“⁴ Kritik tehdy vysoce ocenil báseň *Zpěv hrobů a slunce*, v níž spatřoval „jádro veškeré poezie Hrubínovy. Je to nezmarné, nezmařitelné bytí, které přetrvává hrůzy všech katastrof, které je „silnější než smrt“.“⁵

Katastrofa druhé světové války se stala však také katalyzátorem myšlenkového i básnického rozchodu obou básníků. Válka, značená v českých poměrech rozpadem masarykovské demokracie a traumatizujícími událostmi podzimní mnichovské zrady, půlročním provizoriem tzv. druhé republiky a nacistickou okupací, vytvořením protektorátu a terorem, hrůzou transportů a holocaustem, heydrichiádou a vražděním nevinných lidí, květnovým povstáním a opojným výdechem osvobození, se stala klíčovým tématem i pro českou poezii. Téměř všichni čeští básníci cítili potřebu se s bolestnou válečnou zkušeností vyrovnat. Válečné téma se tak stalo klíčovým tématem prvních let poválečné doby a obraz války prostupuje sbírky básníků všech generací, myšlenkových proudů i poetik. Přitom v těchto letech vstupuje válka do české poezie v několika rovinách: jako paměť poezie – teprve po válce se vydávají básně vznikající v době protektorátu, které nemohly především z důvodů cenzurních být vydány za války; jako patetický dokument dějinné chvíle – od druhé poloviny května 1945 vznikají spontánní básnické reakce inspirované pražským povstáním a osvobozením; jako otázka dějinné perspektivy – válečné téma je vřazováno do širších historických, ideových a axiologických souvislostí a vznikají bilanční sbírky řady významných autorů.

Samo téma války se v české poezii také vnitřně rozpadá do několika příznačných dílčích podob. Je to především soucit a solidarita s národním utrpením, které nalezneme v tvorbě všech autorů. Ukázkou trýznivé solidarity s vlastním pokořovaným národem budiž úryvek ze Zahradníčkova *Žalmu roku dvaadvacátého*: „A stržen se mnou v strašné ano, / středem svých věků, středem lvů / národ můj ve tvář naplíváno, / bezbranný vlečen na žertvu / přijal, ó přijal, ač tak lační / pomstít se na svých zlosynech, / přijal tábory koncentrační / i křižování poprav všech.“⁴⁶ Dalším významným motivem je oslava hrdinů, bojovníků proti fašismu, a především hold vítězům – zachráncům; příkladem za mnohé mohou být verše z Holanovy *Panychidy*: „Ó drahá Rusi, Rusi rodná, / vypilas celou hořkost do dna / a nic je několik mých vět... / Vroucně však říkám zde, kde stojím: / Věčnája pamjat' vsechněm Tvojmí! / Věčnája pamjat' vsechněm Tvojmí! / – *To oni zachránili svět!*“⁴⁷ Jiným signifikantním motivem je memento mrtvých – etické poselství obětí války. V Halasově sbírce *V řadě* je umístěna závěrečná báseň *A najednou*, která je založena na představě, že oči mrtvých budou hledět na naše činy a budou je hodnotit: „Budou tiší / číhaví / budou vážit každé vaše slovo / a proto vaše řeč / ať je / nevěstou zítřků // Jak říznutí diamantem / zazní věta z dopisů před popravou / a po zdech možná začne stoupat krev // Mějte věčný hlad / hladovte vším / po spravedlnosti / ať naše padlé neužírám starost // Vaše velikost / Nemyslet na sebe / Vaše urozenost / Obět.“⁴⁸ Důležitou složkou válečného tématu byl problém viny a trestu; dobové stanovisko bylo jasné – fašistické Německo, které rozpoutalo tuto hrůznou válečnou katastrofu, budiž potrestáno. V aspektu viny a trestu se shodují všichni čeští básníci, i katolík Zahradníček volá ústy Nietzschova Zarathustry „Bud'te tvrdí“: „Za všechna data v kalendáři / potupou naší značená, / patnáctý březen, před ním září / a potom rudá písmena / dnů studentských, dnů bakchanále / uspořádaných v Ruzyni, / za všechny mrtvé slavit stále, / slaviti přísně tyto dni: / To příkázání lásky, bratří, v srdci mějte, / ó bud'te tvrdí, tvrdí, šetřit neumějte.“⁴⁹ Hrůzné téma války vyvolalo s velkou intenzitou i otázku po existenci Boží. Existuje vůbec Bůh, dopustil-li taková zvěrstva, ptá se s vášnivostí i touhou po transcendentále Holan v *Panychidě*: „Je Bůh? Ta otázka se chvěla, / dokořán všemu ve všech zlech... (...) Je Bůh? A je-li, proč si schází? / Proč svoluje, by jenom vrazi / zřeli svým okem všude tam, / kde chybí jeho neosleplé?... (...) A Bůh by měl snad pochopiti, / proč zoufalý jsem ve svém žití / a proč jsem v něm tak rozerván. / Obraz, který

zde propast není, / nemůže sloužit za znamení. / Znamení dávám v černý van...¹⁰ Zkušenost právě prožité války kladla naléhavě také otázku po příčinách této dějinné katastrofy i otázky další, které výchozí tázání doplňovaly: Co dělat, aby se obdobná válečná běsnění již nikdy neopakovala?, Jakou cestou se vypravit po záruku nadějeplné budoucnosti?

Do básnického chóru těch českých básníků, kteří nejintenzivněji a umělecky osobitě vyjádřili svou válečnou zkušenost, patří autoři, které můžeme označit za protichůdce básnické avantgardy – Halas, Holan, Závada a Zahradníček. Jejich prvotiny byly většinou ještě ovlivněny vládnoucím poetismem, ale záhy se vymezují proti poetice a ideologii avantgardy. Východiskem jejich meditací se stává téma smrti (Holan: *Triumf smrti*, Halas: *Kohout plaší smrt*, Zahradníček: *Pokoušení smrti*, Závada: *Panychida*). Příznačnými znaky v tvorbě všech těchto autorů jsou tragický životní pocit, různé podoby spirituality a hledání transcendentálního rozměru života a poezie, niternost výpovědi, nedůvěra k smyslovému světu (antisenzualismus), pochybnosti o smyslu poezie, antitetický básnický výraz a rozporně, disharmonicky vnímaný svět. Jejich tvorba neguje optimistický avantgardistický koncept radostného světa a místo něj nabízí básnickou analýzu bolestně prožívaného rozporného světa a nejisté existenciální situace jedince v něm. I v jejich tvorbě, často vzniklé za války, ale publikované až v době poválečné, se promítá zkušenost války různými způsoby. Všichni navazují válkou narušenou publikační kontinuitu a vracejí se k utrpení doby válečné ve verších obžalobných i hněvivě očistných. Všem je společný etický imperativ i snaha po transcendentálním přesahu poezie. I básně časové a příležitostné, z kterých jsou budovány sbírky *V řadě* Františka Halase či *Stará země* Jana Zahradníčka, jsou prodchnuty etickou či náboženskou metafyzikou: Halasova martyrologie, jeho portréty mučedníků, v nové, expresivní podobě, v níž zemřelí jsou metafyzickými strážci budoucnosti, znovu variuje básníkovo klíčové téma smrti. Zahradníček se přimyká ve chvílích nejtěžších ke svému „bezbrannému Bohu“ („Když nic už nemůžem, v tvář Boha blasfemie / vrhati snadné tak, Bůh bezbranný je. / Všemocnost jeho směšná málem / před botou okutou, jež k zemi tlačí / šij vlasti šílené...“¹¹) a vidí jako jedinou cestu svého pokoušeného národa v návratu k Bohu: „O vládu, Bože, vládu / on prosí z rukou tvých, / bez ní je list jen v pádu, / vzplanuvší slámy vích, / bez ní stesk služby cizí, / znak hněvu na penízi.“¹² Většina skladeb a sbírek těchto básníků je žánrově opřena o náboženské a liturgické žánry – žalm, modlitbu, panychidu, tryznu, prorocství. Ve všech jsou silné a často přímo určující náboženské motivy a biblická zvěst. Ve všech se objevuje také jako důležitý motiv země. Zavadovo *Povstání z mrtvých* je chmurná prorocká vize země, která: „pádíc k záhubě, / se zatetelí hrůzou / a v žhavém dešti rozletí se v prach.“, úvodní báseň *Hory proroků*.¹³ Vizionářský obraz země, která je „zaváta mrtvými“, pokrytá troskami, zpustošená a odkázána k zániku („Pod sutinami měst / pod pískem pouště / se šklebí / proděravělá tvář / mé nepohřbené země, / zkamenělé / v předsmrtném skřeku / od hladu.“¹⁴) je vyvažován básnickými alegoriemi lidských pracovních činností, které jsou symbolickými sebezáchovnými gesty nezbytnými pro záchranu života na zemi. V Holanově *Panychidě* nalezneme obraz země jako osiřelé přechovávačky kostí: „A duše má se třese, vidíc / na sta a na sta ruských Lidic / a nikde ani živáčka, / který by postál, i když temně... / Jsou to jen kosti a jen země, / ta velká přechovávačka.“¹⁵ V Zahradníčkově básni *Stará země*, která dala celé sbírce jeho válečné lyriky jméno, se setkáme s personifikovanou zemí-matkou, která se pokorně koří Bohu: „Bože můj, Bože Hostiteli, / ty spíš bez katedrál / bys obešel se v moci své / než bez ní, kterou ovíjeli / hladovci věčna po čas celý – / bez děvečky své pokorné / zkropené kručinkami / u nohou tvých...“¹⁶

Válečná zkušenost vyvolala největší proměnu v poezii Hrubínově. I v jeho tvorbě se stával klíčovým obraz země. Hrubín patřil spolu se Seifertem a Horou k básníkům mélickým a harmonizujícím. Po třech sbírkách milostné kantilény se jeho poezie přimkla výrazněji ke spirituální tradici katolické. Již v jeho sbírce *Země po polednách* však zároveň s tím do jeho křehkého básnického nitra vpadává disharmonie nepřátelského vnějšího světa, kterou ještě vyvažuje neotřesenou vírou v jistotu Božího řádu: „Hněv krve prolité a slabé hráze / životů našich stenajících dnes / rameno věčné drží v rovnováze / a ani kapka nevyšplíchně přes!“¹⁷ Vizionářsky působí až barokně úzkostné obrazy lidstva, jehož krev je odnepaměti lisována násilím válek: „Hrozny měst se hrnou pod strašlivý lis, / budeme tě krvi, stáčet jako kdys, / budeme tě, krvi, stáčet jako kdys.“¹⁸ Ve válečných sbírkách Hrubínových se skryta pod pláštíkem tradičních náboženských obrazů připravovala proměna básníka z františkánsky pokorného zastánce Božího řádu v básníka sociálního vzdoru. Antitetické obrazy chudoby a bohatství, kolébky a rakve, hrobu a slunce, signalizují tuto změnu.¹⁹ Od sbírky *Země sudička* můžeme sledovat proces konkretizace výchozích básnickových motivů, které přestávají mít pouze náboženskou platnost, ale nabývají stále zřetelněji sociálního vyznění. Především motiv chudoby a země v této proměně hrají roli dominantní: „Chudému rosa padá na víčka / a jeho dětem žehnat ke kolébce / přichází blátem Země-sudička.“²⁰

Tři knihy vydané po válce představily Hrubína již jako básníka zcela jiného ideového zaměření, místo něžného pěvce melancholické milostné kantilény či básníka vyvažujícího disharmonie světa pevnou náboženskou vírou se představuje jako svědek protifašistického dějinného zápasu, který interpretuje jako „válku chudých“,²¹ jako hlasatel sociální vize a niterného přerodu člověka utvářeného kataklysmatickým dějinným tlakem. Jeho báseň *Stalingrad*, modlitba za město, kde „umírá se v zástupech“, napsaná pod dojmem zpráv o stalingradské bitvě, byla vřazena do sbírky *Chléb s ocelí* a tvoří obdobu Zahradníčkova *Žalmu roku dvaadvacátého*, jenž byl publikován na závěr sbírky *Stará země*. Básnická skladba *Jobova noc*, zprvu představená jako dramatické pásmo v znovu obnoveném Burianově divadle D 46, později vydaná knižně a poté podstatně přepracována do definitivní koncentrované podoby, nebyla jen „básnickým manifestem“, jak se uvádělo v divadelním programu, a nebyla jen aktualizující příležitostnou básní sloužící konjunkturalisticky požadavkům chvil poválečného nadšení a optimistických dějinných výhledů. Některé její části, z nichž byla složena, vznikly mnohem dříve, některé klíčové motivy se objevovaly v jeho tvorbě již od sklonku třicátých let. Novinkou bylo jejich ideové přepólování. Existenciální máchovský motiv země – kolébky a hrobu se v Hrubínově skladbě rozlamuje na dvě protikladné a nepřátelské podoby země. Stará země je pojata jako země lidské samoty, odcizení, bohatství a kapitálu, nesvobody, falše, smrti a totalitní moci. Je to země, která zrodila fašismus. A lyrický mluvčí vášnivě i pateticky proklíná tuto zemi, její nohsledy a pomocníky: „Bud', země, nočním vytím, cinkotem / falešných peněz, mrtvým chrámem vraždy, / a ten kdo pláče nad tvým životem, / bud' stokrát proklet s tím, kdo chtěl by vzkřísit / sutiny moru, v kterých bloudí děs! / A bud'te na něm krutě potrestány / zločiny země, vypálené dnes! / Do pekel vedou vyvrácené brány, / tvé brány, země hříchu, prokletí! / Bud' vymazána z lidské paměti!“²² Nová země vyčkává pod starou zemí jako její hladové memento, aby v krvavém posledním zápase sil dobra se silami zla nastolila věčnou říši sociální spravedlnosti: „a nová země vstává krvavá / a všude svoje děti poznává, / ty utlačené, ponížené, zbité, / ty zašlapané děti bez hrobů...“²³ Tato utopická sociální vize spíná Hrubínův koncept staré a nové země s dávnými chiliastickými náboženskými předsta-

vami o druhém příchodu Kristově a jeho tisíciletém království na Zemi, připomíná židovské očekávání příchodu Mesiáše, sny raných křesťanů o spravedlivém světě, učení středověkých náboženských sekt, pikarty a husitské radikály. Hrubínova nová země také připomene zemi zaslíbenou, do které se vchází ze staré země egyptského otroctví očistnou cestou přes moře a poušť a již je však také v poslední instanci třeba vybojovat. Básník Job, průvodce peklem staré země, je obrazem lidské malosti. Hrubín o této postavě sám prohlásil v časopise *Doba* nedlouho po prvním uvedení a vydání skladby: „V každém z nás je v nerozhodných chvílích přítomen Job, nástroj politických dobrodruhů. V době války šel nám v patách, ukřoučený, ustrašený, sám strach o psí život, jehož páteří je bič, na ohnivém voze se míhal jako stín – a my viděli, jak bere poslední židli pod přítelem, jak mu rve poslední lžici od úst, jen aby on žil a živořil. V dobách míru je Job všechno to otrávené, to nevděčné, to nevěřící, to bezpáteřné. Job je choroba, která zachvátila svět, má povahu rakovinnou, je to nemoc, která v nás udusí nadšení, jež sotva vzplálo.“²⁴ Vysvětlil zde i genezi názvu, když připomenul, že je odvozen z lidového pojmenování noci, kdy se blýská a hřmí, nikoli od biblického Joba. Skladba je budována na dialogickém půdorysu, spojuje řadu textů různého charakteru: polemika o úloze a smyslu poezie, v níž vedle milovaného Verlaina (kterého za války Hrubín mistrovsky přebásnil a některé přeložené básně vložil do své skladby) se dovolává řady dalších básníků (Hory, Rimbauda, Corbièra, Jesenina, Majakovského), se střídá s hymnem opěvujícím českou zemi, vize nové země s odsudkem země staré, politická agitační poezie s niternou reflexivní bilancí. Přes černobílou optiku ideologického konstruktů je skladba výrazem dlouhodobého niterného a bolestného zápasu Hrubínova, nikoli pouhou dobově podmíněnou agitkou. Je také příkladem vyhraněné koncepce, která pohlížela na válečnou katastrofu jako na historicky podmíněnou kauzalitu.

V Zahradníčkově válečné poezii, kterou shrnuje nejrozsáhleji sbírka *Stará země*, je v protikladu k Hrubínově pojetí představen konstrukt jiný. Válka je zde chápána jako trest za odpadnutí lidstva od Boha a pouze návrat k němu spasí národ i jedince. Toto ahistorické pojetí válečných příčin míří k metafyzickému universalismu víry. Miloš Dvořák postihl nad Zahradníčkovou sbírkou dvojí protikladné řešení otázky existence Boha v době válečné: „V přívalu nesmírné brutality této války uvědomuje si Zahradníček dvojnásob silně jeden fakt: bezbrannost Boha proti člověku, který páše zločin. Jestliže tento fakt přivádí Holana k popření Boha, Zahradníčka naopak přivádí k jeho vyznání, neboť Kristus, Bůh křesťanů, se bezbranným učinil. Zahradníček pojímá Boha v tomto strašném paradoxu a ve smyslu tohoto paradoxu přijímá v kruté bolesti všechno ponížení svého národa, i když se zároveň celou svou bytostí vzpírá proti našim utlačovatelům a zrádcům.“²⁵ Zahradníčkův obraz staré země je bezděčnou i vědomou polemikou s Hrubínovým obrazem nové země. V náboženské tradici zakotvený obraz staré země pokorně sloužící Bohu se v přelomové dějinné chvíli zcela rozešel s obrazem nové země sociální utopie, která měla sloužit člověku.

Summary

Vladimír Křivánek: František Hrubín's "New country" versus Jan Zahradníček's "Old country"

This essay is based on analysis and comparison of the motifs of "old" and "new" country in Hrubín's poem *Jobova noc* (The Night of Job) and Zahradníček's book of poetry *Stará země* (The Old country). It shows how post-war poetry ideologically differentiates the concept of war.

Hrubín understands the just finished war conflict to be a cruel historical way to a utopian project of an ideal socially equitable society in intentions of communism, which had an impact on the picture of his country. He rejects the old country of capital and fascist totality as the main cause of the war catastrophe.

Zahradníček, according to the catholic tradition, sees the war as a punishment for national and human rejection of God, he defends this metaphysical concept against the winning materialism in polemic adoration of the old country – God's servant.

¹ F. Hrubín: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 112–113.

² J. Zahradníček: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 71.

³ M. Dvořák: *Akord 9*, 1941, s. 375.

⁴ Tamtéž, s. 376.

⁵ Tamtéž, s. 375.

⁶ J. Zahradníček: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 139.

⁷ Vl. Holan: *Spisy 6, Dokumenty*. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2001, s. 144.

⁸ F. Halas: *A co básník*. Československý spisovatel, Praha 1983, s. 86.

⁹ J. Zahradníček: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 114.

¹⁰ Vl. Holan: *Spisy 6, Dokumenty*. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2001, s. 139–143.

¹¹ J. Zahradníček: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 142.

¹² Tamtéž, s. 148.

¹³ V. Závada: *Povstání z mrtvých*. Melantrich, Praha 1946, s. 12.

¹⁴ Tamtéž, s. 78.

¹⁵ Vl. Holan: *Spisy 6, Dokumenty*. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2001, s. 143.

¹⁶ J. Zahradníček: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 71.

¹⁷ F. Hrubín: *Země po polednách*. Václav Petr, Praha 1937, s. 35.

¹⁸ Tamtéž, s. 53.

¹⁹ Viz doslov J. Brabce in F. Hrubín: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 210–211.

²⁰ F. Hrubín: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 92.

²¹ Viz M. Pohorský: „Hrubínovy verše z časů Jobovy noci“. In F. Hrubín: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 33n.

²² F. Hrubín: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 113.

²³ Tamtéž, s. 93.

²⁴ Tamtéž, s. 210.

²⁵ M. Dvořák: „Pásmo válečné lyriky“, *Akord 12*, 1947, s. 361.

UMĚNÍ A PROBLÉM VINY ANEB VE VĚCI TALICH A FURTWÄNGLER

JOSEF ŠEBESTA

„Už Ježíš věděl, že mezi ideálem budoucnosti a nárokem člověka v přítomném okamžiku nesmí být rozpor: jak se dokážeme vlastním úsilím změnit teď a hned, taková bude i budoucnost lidstva. Jiné cesty nabízejí řešit vše rychleji, ale nejsou reálné: ‚žít pro budoucnost‘ a pro ni udělat COKOLIV – to je jeden z největších sebeklamů dějin.“ (Milan Machovec)¹

Každý národ má své velké lidi. Duchy, kteří mu v minulosti předurčili budoucnost, neboť nadčasovost jejich myšlenek hovoří k ní řečí, již ve své době bylo málo vůle rozumět, málo odvahy naslouchat. Češi a Němci kráčeli dějinami v mnoha případech po stejné cestě a v nejvýraznější kulturní fenomén na této dějnotvorné linii vykryštovala hudba. Ta se stala dokonce společenskou doktrínou, kterou naplňovat bylo nezpochybnitelnou úlohou většiny těch, kteří na hudebním poli participovali. Ne náhodou umocnil Thomas Mann filozofický problém německé duše do postavy skladatele Leverkühna v románu *Dr. Faustus*, zrovna tak jako Karel Čapek stejný problém na české straně do románu *Život a dílo skladatele Foltýna*. Mann i Čapek vystavěli své psychologické sondy na konfrontaci dvou tvůrčích přístupů: a) falešných, avšak líbivých hodnot, jdoucích v intencích dobového fetišu, o němž Milan Machovec píše: „Nejsnadněji se fetišizovat dá vše, co souvisí s lidským pohodlím, s malostí průměrné lidské bytosti, neschopné náročnějšího výkonu. Naopak, nejhůře se dá fetišizovat cokoli, co nějak souvisí s lidským namáhavým úsilím, zejména s tím vším, co lidem do života vnáší tzv. ‚riziko‘.“² Sám Karel Čapek toto riziko definuje slovy: „Všude, kde pracuje umělec, jako všude, kde jde o lidské vynikání, obchází duch zlý, hledaje svou příležitost, aby se projevil, aby tě pokoušel nebo posedl. Protože sám nemůže tvořit, hledí se zmocnit tebe. Aby zkazil tvé dílo, kazí tebe a vyžírání tvé nitro samochválou a samolibostí“;³ b) s hodnotami nejvyšších mravních a citových kvalit, jež prostupují pamětí lidstva jako styčné body, bez ohledu na dobu vzniku, neboť se staly nadčasovými. Mezi ty výjimečné jedince, jež se vydali na bolestnou cestu pravdy a umělecké poctivosti, patřili v období nacistické totality Václav Talich a Wilhelm Furtwängler. Zatímco mnozí jiní, kolaborující ze strachu nebo zjištění, prošli denacifikací nebo očištnými procesy takřka bez problémů, stala se odvaha a neúplatnost jmenovaných cílem mnoha intrik a sporů.

VÁCLAV TALICH (1883–1961)

V roce 1919 se Václav Talich stal šéfem České filharmonie a 1935 ředitelem opery Národního divadla. Sloučil tak v sobě – poprvé a naposledy v dějinách těchto institucí – dva stěžejní posty českého interpretačního umění. Po německé okupaci roku 1938 odmítl skvělé nabídky ze zahraničí a s upřímným přesvědčením ve správnost svého konání organizoval jak koncertní, tak divadelní sezónu. Jeho dramaturgie měla manifestační charakter a zájem veřejnosti byl proto obrovský. „Jen z důkladné znalosti okupačního života lze docenit, jaký význam pro Českou filharmonii měl umělec tak vysokých a vzácných kvalit, jakým byl Václav Talich. Dirigent světového jména, jemuž ještě v předvečer světové války nabízela nejrůznější zahraniční tělesa možnost trvalého angažmá.“⁴⁴ V té době začaly první pokusy o Talichovu diskreditaci, o zneužití jeho mezinárodní prestiže ve prospěch německé propagandy. Roku 1940 se musel pod nátlakem ředitele N. D. účastnit cesty kulturních pracovníků do Německa a o rok později na osobní žádost Goebbelsovu koncertního zájezdu ČF do Berlína. Talich o tom píše ve své obhajobě: „Cesta do Německa byla psychologickou přípravou návštěvy Dr. Goebbelse v Praze. Přišel do N. D. Řídil jsem Prodanou nevěstu. Po prvním jednání byl jsem pozván do oficiální lože a na uvítací slova Goebbelsova: ‚Vy asi máte mnoho práce‘ jsem odpověděl: ‚Ano, pracuji za tři, jak je třeba každému členu malého národa, jenž si chrání právo na život.‘ Nejprve trapné mlčení, pak se rozvinul ne nezajímavý rozhovor o Brucknerovi, a moje přítomnost skončila pozváním, abych zajel s Č. F. do Berlína. K zájezdu došlo brzy nato. U nás se tehdy ‚Má vlast‘ hrát nesměla. Rozhodl jsem se tedy pro ni, jednak v naději, že tím umožním, aby i náš člověk doma z ní opět čerpal důvěru a sílu, a jednak že ukážu Němcům, jaký jsme to vlastně národ.“⁴⁵ Tato koncertní sezóna Č. F. byla také Talichovou poslední, na postu jejího šéfa. Od září 1941 převzal řízení Č. F. Rafael Kubelík. Talich si tímto tahem uvolnil síly pro náročnou práci v N. D., hlavně však unikl pokusům o své jmenování do funkce Generalmusikdirektora. Pak přišel Heydrich, Lidice, válka zaplavila celý svět... Je pochopitelné, že Talichova osobnost na sebe poutala zájem nejrůznějších stran a skupin, které by si rádi jeho jménem posílily prestiž. Tak se např. dostal až do Ligy proti bolševismu. Členská základna si ho prostě odhlasovala do svého výboru, kam se Talich nikdy nedostavil. O svém členství se dozvěděl z novin... Když koncem sezóny roku 1944 hrozilo uzavření N. D., napsal Talich ministru Moravcovi dopis, ve kterém snesl všechny argumenty proti takovému nekulturnímu kroku. Píše např.: „Jako si nedovede německý občan představit svůj hudební život bez vídeňských nebo berlínských filharmoniků, tak si ho český člověk nedovede představit bez Národního divadla (...)“, a na jiném místě: „(...) těžko jsme budovali N. D. a jeho znovuoživení bude spojeno s nesmírnými obětmi.“ Čtyři dny poté, 31. 8. 1944, bylo N. D. uzavřeno. Talich napsal obratem Moravcovi další dopis, ve kterém důrazně upozornil na všechna rizika budoucí umělecké práce, když orchestr N. D. plní svou nasazovací povinnost v továrně. Dopis končí výzvou: „Uvolněte orchestr Národního divadla pro uměleckou práci.“⁴⁶ Zbytek roku a jaro následujícího strávil Talich doma v Berouně. Ve středu 9. května 1945 se vydal pěšky se svou dcerou do Prahy, aby dirigoval slavnostní představení Libuše. Do divadla však nebyl vpuštěn. 12. května se u hrobu Bedřicha Smetany setkal s ministrem Zdeňkem Nejedlým, od něhož se dozvěděl strašný rezultat: „Choval jste se špatně. Bylo by správnější Národní divadlo zavřít, než hrát za Němců.“⁴⁷ Talich se vrátil domů a napsal si obhajobu, ve které podrobně vylíčil své umělecké martyrium napříč válečným obdobím. „21. května byl Václav Talich v Berouně zatčen, veden s ozbrojenou asistencí přes celé město, odvezen do Prahy a uvězněn na Pankráci. Po šesti

týdnech výslechů ve vyšetřovací vazbě byl propuštěn pro nedostatek konkrétních podkladů k vypracování žaloby. Pak byl postaven před očistnou komisí kulturních pracovníků. Ta ho osvobodila v plném rozsahu.⁴⁸ Zmíněná Talichova obhajoba končí slovy: „Jsem odhodlán začít znovu a nabízím své služby jako prostý voják všude tam, kde jich bude k nové výstavbě našeho hudebního života třeba, v nepřerušené kontinuitě své dosavadní umělecké poctivosti, jen mě proboha nevíte z lidské podlosti a nestavte mě do jedné řady s těmi, kteří vědomě zrazovali postoj svého národa, nebo se prostituovali ze ziskovosti. To už by nebylo k přežití.“

WILHELM FURTWÄNGLER (1886–1954)

Také Furtwängler získal postupně nejvyšší posty a funkce svého geografického teritoria. V roce 1922 se stal nástupcem Arthura Nikische v Berlínské filharmonii, 1931 řídil celý Bayreuthský festival a v roce Hitlerova nástupu k moci byl v červnu jmenován šéfdirigentem Berlínské státní opery. V červenci jej Göring jmenoval Státním radou a v srpnu se setkal s Hitlerem v Obersalzbergu. Toho samého roku (1933) však 12. dubna poslal Goebbelsovi dopis na obhajobu židovských umělců, ve kterém ho varuje před nedozírnou kulturní ztrátou, kterou by Německo utrpělo jejich odchodem. 25. listopadu následujícího roku pak Furtwängler publikoval v novinách článek *Der Fall Hindemith* a rezignoval na všechny oficiální funkce. Počátkem roku 1935 se sice s Goebbelsem dohodl na kompromisní formě svého uměleckého působení, do oficiálních funkcí se však už nevrátil. V červnu 1939 se ujal vedení Vídeňské filharmonie a 3. září vypukla válka. Celá řada vynikajících umělců, vědců, myslitelů opustila Německo. Byli mezi nimi např. Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Albert Einstein, Alfred Einstein, Bruno Walter, Otto Klemperer, a mnozí další. Nacistická kulturní ideologie způsobila doslova rozpad nejen morálních, ale i kulturních hodnot. Vše moderní bylo proklínáno a disonance, klíčový fenomén modernosti, se stala v tomto smyslu vzorovou. Severus Ziegler, intendant Výmarského divadla, uspořádal výstavu „degenerované hudby“, na níž byla díla Mahlera, Schoenberga, Hindemitha, Stravinského a jiných vystavena veřejnému ostouzení.⁹ Syndrom paralýzy infikoval celou oblast německé kultury, a protože platí Beethovenův výrok, že hudba je nade všechnu moudrost a filozofii světa, nejvíce postihl právě ji. Furtwängler se domníval, že je možné oddělit politiku od umění, ideu násilí od ideje humanity. Zůstal v Německu, protože se cítil být zodpovědným za německou hudbu, protože se považoval za pokračovatele tradic, ze kterých německá hudba vyrostla, tradic, které jsou nadnárodní, nadideové, nadčasové. Židovský režisér Max Reinhardt definoval Furtwänglerův postoj slovy: „Lidé jako Furtwängler musí zůstat, má-li Německo přežít.“¹⁰ 23. ledna 1945 vystoupil Furtwängler naposledy s Berlínskou filharmonií. V prosinci 1946 byl postaven před denacifikační proces v Berlíně. Ten ho po dlouhých a ponižujících vyšetřovacích procedurách prostil všech obvinění.

Po válce se tak mohli Talich i Furtwängler vrátit k umělecké práci. Avšak nenávistná kampaň, kterou proti prvnímu rozpoutala propaganda nové totality, proti druhému pak tisk (zvláště americký), je pronásledovala až do konce života. Dirigovali sice na nej přednějších scénách a pódii Evropy, jejich nahrávky patří dnes k nejvyhledávanějším – také vyčnívání Talichova nekompromisního charakteru z procesu budování spravedlivé lidově-demokratické společnosti bylo postupně tolerováno v obdivu k síle a novosti jeho interpretací – nikdy se však ani jeden z nich nezbavil filozofického dilematu: transformace uměleckých ideových hodnot

v závislosti na rozdílných přijímacích podmínkách, které jsou tvořeny masovým proudem aktivity – v rozsahu slepé víry a oddanosti – k modelující „síle“ zvané politická moc.

To vše, co jsem k oběma osobnostem uvedl, jsou jen pouhé a obecně známé skutečnosti. Vybral jsem je jen v takovém sledu a počtu, aby vytvořily modelovou situaci pro uvažování nad problémem viny, nad vinou samotnou, nazíranou pod nejrůznějšími trendy a vlivy, nazíranou jinak účelově zmanipulovanou veřejností a jinak kritickým a čestným jedincem, který tak skrze svou morální odvahu přebírá na sebe riziko mravního či kulturního ohrožení, aby mu pak sám musel čelit. Toto duální nazírání přechází uvnitř historické dějovosti od aktuálního k aktuálnějšímu, aby vždy a v té fázi lidského vývoje vyzdvihovalo právě ty momenty, jež ilustrují momentální lidskou nevyvinutost. Historická dějovost však vlastní paměti nedisponuje a je proto nutné, aby ji člověk stále a znovu prožíval, dokud nedojde k té vývojové fázi, aby se z ní nechal poučit. Nechci se zde zabývat otázkami válečné minulosti, zvláště když je mistrně zanalyzoval Karl Jaspers, Eric Hoffer, Fridrich Loewenstein, Hannah Ahrendtová, Richard Grunberger a mnozí další.¹¹



Problém viny

ARNOLD Emmi, pusť nám tu desku.

(Emmi pustí desku s Adagiem z Brucknerovy Sedmé symfonie)

ARNOLD Víš co to je?

FURTWÄNGLER Samozřejmě, že vím co to je.

ARNOLD Dobrá, tak co to je?

FURTWÄNGLER Brucknerova sedmá. Adagio.

ARNOLD Kdo to diriguje?

FURTWÄNGLER Já.

ARNOLD Víš, kdy se to tady naposled vysílalo do éteru?

FURTWÄNGLER Jak bych něco takového mohl vědět?

ARNOLD Tak dobře, já ti to řeknu. Naposledy se tahle hudba vysílala do éteru potom, co oznámili, že si tvůj kámoš Adolf vystřelil z hlavy mozek. Poslouchej!

(Poslouchají)

Vybrali si snad nahrávku s malým „K“? Vybrali si snad nahrávku s nějakým jiným kapelníkem?

Ne. Vybrali si tebe. A proč? Protože právě ty jsi je reprezentoval tak dobře jako nikdo jinej.

Když Satan umřel, chtěli aby mu jeho kapelník zahrál funébrmarš. Byl jsi pro ně všecko.

(Hudba hraje)

(Ronald HARWOOD: Na miskách vah (Taking Sides), Faber – London 1995. Závěrečná scéna divadelní hry.)

Každá totalita degeneruje vztahy nejen mezi lidmi, ale i mezi vnitřním a vnějším pnutím uměleckého díla (vysvětlím níže), které takto postihnu, transformuje samo sebe do prostředí falešných hodnot. Je to pochopitelné, neboť směr estetického nazírání v totalitních režimech je veden stejně falešnou optikou. Období protektorátu Čechy a Morava pod totalitní diktaturou nacistického Německa bylo právě takovou historickou kapitolou, ve které se České země – z předcházejícího demokratického vývoje – propadly na samé dno sociálního,

morálního a právního bytí. I v tomto rozpadlém systému sice fungovala kultura se všemi svými atributy, avšak na jakémisi absurdním, kafkovském principu. Zatímco zábavní orchestry v Praze, čítající více jak 220 hudebníků, plnily svoji kratochvilnou úlohu po celou dobu války a prošly hladce očistnými komisemi, aby bez problémů reagovaly na politické přeměny repertoárem od Lili Marlen po Kaťušu, byl od 1. září 1944 orchestr Národního divadla v počtu 105 členů nasazen na práci do továrny a jeho dirigent Václav Talich prošel peklem výsledků, vpsledku pak i „očistných“ procesů. Jaké jsou tedy zákonitosti a vztahy mezi uměleckým dílem a společností? Mezi umělcem a jeho svědomím?

Mnozí filozofové si těchto skutečností všímali, a přesto, že jejich názory oddělují stáletí a rozdílné společenské a náboženské poměry, shodují se s mimořádnou přesností na těch markantech, jež vstupují do situace vždy, když dojde vlivem jakéhosi zvláštního – a ve své jedinečnosti unikátního – nahromadění jednoplánových dějnotvorných stimulů k masovému odmítnutí individuálnosti a uvažování jedince se rozplyne v záchvatu stádnosti. Je to dáno tím, že průměrný člověk chce podvědomě žít v závětrí, hýčkána na klíně silného státu.¹² Nietzsche to popisuje slovy: „Všichni nemocní a churaví směřují instinktivně, z touhy po setřesení tupé nechuti a pocitu slabosti, ke stádní organizaci“¹³ a na jiném místě dodává „Nechybí mezi nimi ani ta nejodpornější odrůda ješitů, prolhané zrůdy, kterým se zachtělo představovat krásné duše a dokonce snad svou pokaženou smyslnost, zabalenou do veršiků a jiných plenek, nosit na trh jako ryzost srdce: odrůda onanistů a sebeukáječů.“¹⁴ Ano, to by mohlo být vysvětlením, proč jsme se ještě desítky let po válce mohli setkat s názorem starých lidí, že „jim za Hitlera bylo nejlépe“. Pokud tedy dojde k inverzi individualistických hodnot, dojde v umění – a v hudbě zvláště, díky interpretačnímu mezičlánku – k odloučení objektu (uměleckého díla), který se tak zbaví své ideologické (nikoli ideové) nezávislosti, od subjektu (umělce a jeho prostřednictvím i od propagandisticky zmanipulované veřejnosti), jenž je pak nucen tuto stěžejní kvalitu díla suplovat – a pravdivost této náhražky pak závisí na umělcově svědomí (má-li vůbec nějaké) – čímž se rozpadne celý princip niterných vazeb mezi hodnotou díla vnitřní a vnější. Vnitřní kvalitu díla popisuje Karel Čapek takto: „I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě, jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného (...). Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil, ale aby ses jím očistil (...).“¹⁵ Podobně popisuje problém Nietzsche: „Jistě učiníme nejlépe, jestliže umělce od jeho díla natolik oddělíme, že jeho samého nebudeme brát stejně vážně jako jeho dílo.“¹⁶ Pokud se tedy interpret, posluchač, společnost, této kvality zřekne – většinou z ideologických a propagandistických důvodů, ve kterých se prosadí právě jen vnější hodnota díla, což v našem případě vedlo ke zneužití hudby Brucknera a Wagnera (v komunistické totalitě stejně dopadla hudba Smetanova) –, nezbyvá pak, než připsat část viny uměleckému dílu samotnému, jako výsledku střetu ideologie a pravdy. V umění je totiž nelze rozlišit. Nelze hledat jedno bez příměsi druhého, zvláště ne bez vzájemného ovlivňování. To je ovšem zárodkem eventuálního ideologického zneužití. Čím razantněji pak přejde společnost od demokratických k totalitním prostředkům, mezi kterými má umění své pevně vymezené místo, tím markantněji pak ono balancuje mezi pozicí ideologizační a protestní. Toto těkání ubírá dílu nejen na kvalitě, nýbrž předurčuje mu kvalitu novou – cynismus! Postaveno tváří v tvář hrůze se odvrací a reaguje v intencích opačných. Zatímco v koncentračních táborech, bojových frontách, ale i v civilním prostředí umírali lidé po milionech, koncertními sály zněla díla největších duchů lidských dějin, aby sama sebe degradovala na spolupachatele, na kolaboranta barbarství, a to i v tom

případě, že objektivní spolupráce byla pouhou maskou, pod kterou se skrývala polemika se skutečností, začasťo i vzdorující hrdá tvář. Tato polemika je však pokrytecká, stejně jako je pokrytecké vzdorování totalitě v bezpečí svého soukromí. Je zde však naděje na budoucí ospravedlnění. Je jí duch díla v nejryzejší podobě. Tento duch v díle přežívá i v době, kdy jeho pravdivost není reflektována a je nezničitelným zárodkem proti trvalé zneužitelnosti. Adorno napsal, že „umělecká díla jsou a priori společensky vinna, přičemž každé dílo, jež si zaslouží toto označení, se snaží své viny zbavit.“¹⁷ K tomu je ovšem třeba duchovně silného jedince, který tuto vinu převezme na sebe, ať již vědomě či nevědomě, vždy ale s přesvědčením, že boj o umělecké dílo je bojem absolutním. Jestliže jsem tedy výše prezentoval názor, že Talich a Furtwängler věřili v pozici díla mimo dobro a zlo, je to v tomto momentu poznání již zcela zřejmé. Tak jako je fungování celého vesmíru založeno na křehké rovnováze všeho zúčastněného, i umělecké dílo hledá rovnovážnou pozici pulsací mezi dvěma póly. Karel Čapek je nazývá dobro a zlo. V době nacistické hrůzovlády byla hudba vtažena do propagace zla, lépe řečeno, stala se jeho ideovým průvodcem. Na takto rozhozená ramena vah pravdivosti uměleckého díla pak reagovali velcí duchové typu Talicha a Furtwänglera instinktivně tak, že vahou své osobnosti posílili druhou misku vah. Lze jim snad vyčítat, že ve svém heroickém boji o dílo neviděli protipól? Karel Čapek napsal: „Nikdo nevěř, že umění leží mimo dobro a zlo.“ Talich i Furtwängler si mysleli opak!

Summary

Josef Šebesta: Art and the Issue of Guilt or On the Issue “Talich – Furtwängler”

Václav Talich and Wilhelm Furtwängler were extraordinary personalities that in the period of the Nazism totalitarianism started on their way for truth and artistic honesty. While many others, collaborating either of fear or egoism, passed the “denazification” or lustration processes relatively well, it was the above mentioned personalities and their courage and incorruptibility that were subjected to intrigue and controversies. Following the social and juristic rehabilitation, Talich and Furtwängler were allowed to return to artistic activity, nevertheless the hateful campaign, which was launched against the first by the propaganda of the new totalitarianism and against the latter by journalism (especially in the United States), was carried on till the end of their lives. Though they conducted at foremost concert halls and stages and their recordings at present rank to the most much-sought-for ones, neither of them managed to get rid of philosophical dilemma implicating the inevitable connection between art and politics: the way of transformation of artistic values dependent upon different reception circumstances, which are formed by the mass stream of activity – ranging from unquestioning loyalty to profession – towards the modelling “force” called political power.

-
- ¹ M. Machovec: *Smysl lidské existence*. Akropolis, Praha 2002, s. 51.
- ² Tamtéž, s. 55.
- ³ K. Čapek: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Knižní klub, Praha 1999, s. 91.
- ⁴ M. Kuna: „Česká filharmonie a nacistická okupace“. In: *100 let České filharmonie (Sborník z mezinárodní muzikologické konference)*. Česká filharmonie, Praha 1997, s. 16.
- ⁵ H. Masaryková: *Václav Talich – Dokument života a díla*. Státní hudební nakladatelství, Praha 1967, s. 201.
- ⁶ Tamtéž, s. 451.
- ⁷ Tamtéž, s. 199.
- ⁸ Tamtéž, s. 206.
- ⁹ M. Kater: *Die mißbrauchte Muse – Musiker im Dritten Reich*. Europa Verlag, München-Wien 1998, s. 155, 187, 350.
- ¹⁰ M. Reinhardt (9. 9. 1873 – 30. 10. 1943), umělecký vedoucí Deutsches Theater v Berlíně. Po nástupu Hitlera k moci opustil Německo a působil ve Francii, po roce 1939 pak v USA.
- ¹¹ K. Jaspers: *Otázka viny (Die Schuldfrage)*. Mladá fronta, Praha 1991; I. Dubský: *Ve věci Heidegger*. OIKOYMENH, Praha 1997; J. Collins: *Heidegger a nacisté (Heidegger and the Nazis)*. Icon Brooks, Ltd, 2000). Triton, Praha 2001; E. Hoffer: *The True Believer, Thoughts on the Nature of Mass Movements*. Perennial Library, Harper and Row, Publishers, New York 1966; R. Grunberger: *A Social History of the Third Reich*. Penguin 1991; H. Arendtová: *Původ totalitarismu I-III (The Origins of Totalitarianism)*, N. Y. University 1951). OIKOYMENH, Praha 1996; D. Barley: *Hannah Arendt*. Freiburg – München 1990.
- ¹² Srov. E. Fromm: *Obráz člověka u Marxe*. L. Marek, Brno 2004, s. 4–9.
- ¹³ F. Nietzsche: *Genealogie morálky*. Aurora, Praha 2002, s. 112.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 101.
- ¹⁵ K. Čapek: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Knižní klub, Praha 1999, s. 92.
- ¹⁶ F. Nietzsche: c. d., s. 80.
- ¹⁷ Th. W. Adorno: *Estetická teorie (Ästhetische Theorie)*, Suhrkamp Verlag – Frankfurt am Main 1970). Panglos, Praha 1997, s. 306.

**3. VÍTĚZSTVÍ KOMUNISTICKÉHO MOCENSKÉHO APARÁTU
KONCEM 40. LET. USTANOVENÍ STALINSKÉHO MODELU
SOCIALISTICKÉ KULTURY, PROKLAMACE
SOCIALISTICKÉHO REALISMU**

PERFORMATIVNÍ ASPEKTY STALINSKÉ KULTURY V ČESKOSLOVENSKU

JOANNA KRÓLAK

Komunistický kalendář stalinských dob byl tak jako liturgický kalendář plný dat trvalých a pohyblivých svátků. K trvalým patřila svatá data komunismu, jako výročí revolucí nebo dny narození Lenina a Stalina, mezi pohyblivé se řadila kulatá výročí, která se opakovala vždy po několika letech.¹ K nejdůležitějším trvalým svátkům, které vyžadovaly rituální účast, koneckonců podobně jako ty ostatní, patřil První máj, jehož oslavy nacházely svého druhu pokračování v oslavách výročí osvobození Československa (na první straně Rudého Práva č. 103 z úterý 2. května 1950 čteme: „Po mohutném Prvním máji se pracující celé republiky připravují k oslavám velkých dní výročí osvobození Československa hrdinnou Sovětskou armádou“;² Rudé Právo (sobota 31. března 1951, č. 75) na první straně zveřejňuje článek, týkající se koordinace oslav 1. máje a šestého výročí osvobození, pod názvem: „Zasedání užšího předsednictva ÚV Národní fronty“, s výmluvným podtitulkem: „Za slavné oslavy Prvního máje a 6. výročí osvobození republiky“³).

Ritualismem, převládajícím v masových politických svátcích, nakládáním s těmito svátky a výročími jako součástmi obřadu – touto problematikou se zde budu zabývat v kontextu širší otázky teatralizace života v epoše stalinismu. Na její podobnost s teatralizací života ve Třetí říši bylo poukazováno již nejednou. V tomto kontextu bych chtěla odkázat na charakteristiku procesu šíření požadovaných obsahů odesílatelem – tvůrcem těchto obsahů, a to režírováním veřejného života, jak byla uvedena v knize historika Eugeniusze C. Króla, nesoucí titul *Propaganda i indoktrynacja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945: „Úřady, instituce a organizace (...) utvářely představení s miliony lidí v roli komparsistů na otevřené scéně a předávaly tak pocit legitimacy moci, její všudypřítomnosti a společenské popularity. Současně tak občané získávali účastí v nepřetržité řadě oficiálních inscenací doklad o své loajalitě. Uspokojovali také své vlastní ludické potřeby, neboť získávali iluzi o splnění svých tužeb po ideální harmonii světa politiky a soukromého života.“*⁴

Zdá se, že stejným způsobem by bylo možné charakterizovat proces deformování skutečnosti podle požadavků komunistického státu, ve kterém rozšířený systém rituálů rovněž vytvářel způsob společenské komunikace mezi skupinami dominantními a podřízenými. Pro ty druhé v pořadí byl význam samotné ideologie jako ukazatele činnosti (čili legitimacy cíleně-racionální) často jen okrajový, zatímco divadelní hodnota rituálu veřejného života (legimitita tradiční) na ně působila bezprostředně.⁵

Rituál jako jednu z mnoha „činností“ spřízněných s divadlem zařazuje Richard Schechner k pěti kategoriím performance activities. Ty zbývající jsou zábava, hry a sporty (jako zvláštní odrůda her).⁶ Je tedy vhodné považovat za „činnost typu divadelního“ například uliční inscenace druhu prvomájového průvodu, tak důležité v komunistickém scénáři veřejného života?

Schechner definuje čtyři vlastnosti, společné hrám, zábavě, rituálu a divadlu: 1. předem určený čas, 2. zvláštní, nově získaná hodnota předmětů, 3. neproduktivita, 4. vlastní pravidla. Upozorňuje také, že „kromě zábavy a některých her se všechny tyto činnosti odehrávají ve zvlášť k tomu určených a vhodně zkonstruovaných prostorách.“⁷

V případě prvomájového průvodu máme co do činění s jednou ze tří hlavních kategorií „divadelního“ času, a to času zdeformovaného přizpůsobením potřebám určitého druhu činnosti. Průvod jako činnost má určitou formu, jejíž všechna stadia musí být realizována, a to nezávisle na tom, kolik reálného času uplyne. Jde tedy o čas splnění (event time). Např. průvod v roce 1950 trval, jak o tom nadšeně informovalo Rudé Právo, šest hodin, zatímco v roce 1951 jenom čtyři. Jednotlivá stadia, která nebylo možno opomenout, byla: příjezd hlavy státu a její projev, pochod před hlavní tribunou v přesně stanoveném pořadí a sestavách jednotlivých skupin manifestujících, a konečně odchod mocných z tribuny poté, co prošla poslední skupina.

Předmětům, využívaným v činnostech divadelního typu, je jako „posvátným předmětům“ přisuzována vyšší hodnota, než je jejich skutečná tržní hodnota, ačkoli zvlášť v rituálech se používá také zlato, stříbro, předměty charakteru relikvií a rituální rekvizity. Při prvomájovém průvodu účinkovaly v roli rituální rekvizity obří portréty vůdců – na začátku padesátých let Stalina a Gottwalda. Jako s relikviemi se zacházelo s putovními trofejemi za vítězství v pracovním soutěžení – při pochodu před tribunou je lidé zvedali, jak nejlépe dokázali („A tu – vítězné družstvo ze soutěže jarních prací si hrdě nese putovní vlajku, rudou, se zlatým nápisem, se stuhami.“⁸). Na nápisích nesených hesel se často objevovala zlatá barva („A znovu miji řada hesel, která září zlatými písmeny z rudých pruhů látky: Ať žije první máj, přehlídka bojovníků za světový mír!“⁹).

Všedními předměty, které v průběhu samotné činnosti získávají zvláštní hodnotu, byly v případě průvodu malé vlaječky, zelené snítky, květiny, papírové holubice míru, mávátka, krepové stužky, vlajky z velice tenké, průhledné látky.

Vlastnost neproduktivity se projevovala v prvomájovém průvodu jakožto v nejdůležitější části oslav svátku práce, který tvořil krátkou přestávku ve skutečném, nikoli napodobovaném výrobním procesu, jíž ostatně byla věnována shrnutí jeho výsledků („28 milionů Kčs – výsledek našeho předmájového soutěžení; V druhém proudu okres Praha 3 nese velký model dálkového vedení, symbol postupující elektrifikace naší vesnice.“¹⁰).

Zvlášť zřejmým způsobem se v průvodu projevuje poslední z pěti vlastností, společných kategoriím divadelních činností – „pravidla“ – v případě průvodu, obdobně jako u rituálu – pocházející zevnitř, nikoli vymyšlené jeho účastníky (vzorem byl prvomájový průvod v Moskvě), kterým se jednotlivec musel podřídít. Může se tedy zdát, že nazíráme-li na prvomájový průvod jako na „činnost divadelní“, vykazuje nejvíce společných vlastností s rituálem, jehož průběh je předem přesně určen a vyjadřuje *podřízenost* jednotlivce *silnějším* silám, než je on sám.¹¹

Průvod patří také k tzv. performance activities, které se konají v místech zvlášť k tomu určených, v tomto případě na velkém, otevřeném prostranství Václavského náměstí, neuspořádaném však tak, aby velká skupina mohla pozorovat malou skupinu, ale obráceně. Skupina diváků je z principu mnohem menší, a vědomí vlastní existence manifestuje stejně jako velká

skupina účastníků akce tleskáním, skupinovým aplausem, zpěvem, výkřiky souhlasu nebo skupinovými odpověďmi obecenstva („Stalin – Gottwald – Mír!, (...) A před tribunou nejlepších pracovníků: Ať žijou naši úderníci! (...) Kamarádi, je to mláď!“ (...) vyhrává vojenská hudba a do jejich tónů znějí hesla manifestujících (...) My jsme mládež nová, mládež Gottwaldova!“¹²). Činnost, realizovaná podle scénáře, je dokonána realizací propagandistických cílů, vzhledem k vlastnímu „já“ každého z účastníků těch vnějších.

Důležitým bodem může být také to, že podívaná, jako je prvomájový průvod, je syntézou textů několika druhů umění (literatura, výtvarné umění, hudba, divadlo). Smysl celku této složité, mnohvrstevnaté skladby, v níž hraje velmi důležitou roli verbální vrstva, tvoří, použijeme-li formulaci Wojciecha Tomasika, „odvozenina sémantické kooperace slova s obrazem, hudbou nebo pohybem.“¹³ Ve stalinské kultuře totiž, jak je známo, převládalo slovo, jehož úkolem bylo odhalit adresátovi ideologické teze.

Také z tohoto důvodu nemohla v prvomájovém průvodu chybět hesla, nesená a skandovaná, jejichž seznam pro daný rok uveřejňovalo Rudé Právo spolu s hlavním heslem průvodu pro daný rok, např. v roce 1951 se už 30. března mohl čtenář Rudého Práva seznámit s hlavními hesly průvodu v tomto roce: „S presidentem Gottwaldem vpřed – za mír a socialismus“ i „Se Sovětským svazem za mír.“¹⁴) (Slovo hrálo také úlohu závažného ideologického komentáře, např. na jednom z živých obrazů seděl papež na vozičku, který se pomalu posunoval kupředu a jež zdobil nápis: „Světím války, tovary, jdou mi z toho dolary.“ A za ním vykračuje průvod vysoké církevní hierarchie se zlatě orámovaným breviářem, který se jmenuje Mein Kampf.¹⁵)

Nápisy a hesla byly vytvářeny s myšlenkou na jejich realizaci jako část inscenační partitury pro podívanou,¹⁶ v níž, vzhledem k jejímu obřadnímu určení, se hranice mezi interpretem a auditoriem stírala.¹⁷ Performativnost těchto verbálních komunikátů, dostávajících zkonstatělou formu, spočívala v tom, že tvořily specifický způsob slovní činnosti. Vyjadřovaly totiž především souhlas se závazným světonázorem a potvrzovaly svým autorům i interpretům loajalitu.¹⁸ Působení na lidskou masu, prostor, ale také na světlo a zvuk se pak odvolávalo ke smyslové sféře masového adresáta. Vizualní a zvukové efekty měly podnítit emocionální dojmy.¹⁹

Rituál pohybu v podobě pochodů a průvodů, obřadů veřejných gymnastických a sportovních cvičení či vojenských přehlídek měl svědčit o dynamice a síle komunismu, obdobně jako ve Třetí říši o dynamice a síle národního socialismu. V obou případech byl využíván také efekt nehybnosti – kolony stojící nehybně působily podle principu kontrastu.²⁰ („Po slavnostních tónech sovětské hymny rozestírá se celou délkou Václavského náměstí hluboké ticho. Soudruh Gottwald se ujímá slova.“²¹) Prvomájový průvod byl tedy, jako jiné zmíněné akce, pořádán na velkém prostranství za účasti mnohatisícového davu účastníků a diváků, nad něž vyrůstala postava Vůdce.

Skupinové provedení masových písní, hudba, fanfáry doprovázející příchod hlavy státu, ozvěna motoru letadel kreslících na obloze písmena Ká Gé nebo nápis MÍR – všechny tyto akustické efekty tvořily obraz moci komunistického režimu a disciplinovanosti občanů.

Také prapory a vlajky, pleskající ve větru, vydávaly současně akustické i vizuální vjemy. Občané, držící prapory nebo mávající vlaječkami, se jako účastníci manifestace stávali částí „ornamentu z lidské masy“,²² a dostávalo se jim tak pocitu účasti na skupinovém prožitku, který měl vést ke skupinové extázi. Popisy takové extáze se opakují v tiskových popisech

průběhu průvodu: „A veliký proud nadšení se přelije přes nepřehledné zástupy (...). Řeč soudruha Gottwalda doznívá v mnohonásobném provolávání slávy naší komunistické straně a soudruhu Gottwaldovi, Sovětskému svazu a velikému Stalinovi.“²³

Těžko říci, zda vytvoření části čtverce nebo obdélníku z lidských těl skutečně umožňovalo získat dojem účasti v živém proudu oficiálních událostí. Avšak stírání hranic, tolik charakteristické pro stalinská léta, mezi veřejnými záležitostmi a soukromým životem se bezpochyby projevovalo se zvláštní silou právě během příprav k májovým oslavám. Agitační dvojice chodily po dvě neděle před 1. májem do soukromých bytů, aby s každým osobně pohovořily o mezinárodní situaci a každého pozvaly do průvodu; také čas po pracovní době byl věnován přípravám k svátku (úklid, výzdoba, skupinový nácvik). (*Pražský den – Z městského výboru KSČ-Praha 11*: „Nácvik žen do májového obrazce – generální zkouška se koná v sobotu 28. dubna 1951 v 16. hodin na letním cvičišti Sokola Žižkov I na vrchu Vítkově.“²⁴)

Nemělo by se také zapomínat, že scénář průvodu jako organizované činnosti performance aktivity obsahoval kromě prvků, směřujících k vytvoření atmosféry sacrum výpůjčkami z církevní liturgie, které měly za úkol upevňovat pocit mystické vazby mezi vládním aparátem a obyvateli, také takové, jež navazovaly na atmosféru jarmarku, lidové veselice.

V prvním případě stojí za to obrátit pozornost třeba na účinkujícího ve funkci nejvyššího kněze – vůdce, ale také na portréty úderníků, nesené v průvodu, jimž byla prokazována úcta srovnatelná s úctou k svatým („Před desátou hodinou vchází na Václavské náměstí průvod pracovníků čakovické Avie. Dělníci nesou v čele průvodu obraz nejlepšího ze svého středu, úderníka V. Svobody.“²⁵).

Avšak pro lidovou veselici je charakteristické, jak známo, právě to, že ji tvoří mnoho druhů podívané. „Stává se, že během lidové veselice je uvedeno dramatické představení nebo opera, nestává se však, aby chyběl tanec nebo baletní vložka. (...) Ačkoli slovo se projevuje v lidové veselici v podobě her, libret, různých řečí, dá se zde pozorovat převaha technik ‚divadla mlčení‘, jako tanec, pantomima, provazolezci, akrobati, automaty, iluzionisté a stroje, vodotrysky a ohňostroje. Tyto součásti, často krajně různé, bývají podřízeny předem vytyčenému cíli obvykle alegorického charakteru. Takto se pod rouškou mytologické, heroické báje (...) uctívá vládce (...), velká státní událost, vítězství nebo mír.“²⁶

Jako takové samostatné formy podívané, které vytvářejí lidovou veselici coby svědomitě připravený a zrežirovaný celek v rámci pochodu, se v roce 1951 projeví akrobati, živé obrazy a pohyblivé soustavy.

Pár příkladů: „Zatím co se od Musea až po Můstek, kde je hlavní tribuna, valí jeden, nepřetržitý, rozjásaný barevný proud, rozeznáš už z dálky sevřený útvar žižkovských žen. Modré a bílé halenky a šátky, ženy v těsných řadách tvoří pevný, vyrovnaný obraz obdélníku. Z výšky rozeznáš, že ženy tvoří obraz bílé Picassovy holubice míru, orámované modrým polem. A náhle, na znamení zatřepotají se bílé, červené a modré kytyce. Obraz holubice se změnil v obraz vlajky naší republiky. Živý prapor svobody a nezávislosti naší vlasti zdraví jejího největšího syna, presidenta republiky Klementa Gottwalda.“²⁷

„Velikou pozornost budí vysoká seskoková věž, kterou nesou členové ATK v průvodu a před níž kráčí skupina s doskokovou plachtou. Jeden za druhým, v pochodu, šplhají se cvičenci na věž, pak na vteřinu zastavení a již se snášejí kotoulem vpřed nebo nazad do napjaté plachty.“²⁸

„Pozornost diváků se opět soustředí na horní polovinu náměstí, odkud se také k Můstku, řada po řadě, rozbíhá srdečný potlesk a smích. Na Václavské náměstí vyjíždějí karikatury a satirické výjevy, ostře šlehající válečné štváče, měšťáctví, všechno staré, co již patří minulosti. (...) Před hlavní tribunou předvádějí své nejlepší umění. Hle, zde na plošině leží rozdrčené americké letadlo, a nad ním vlaje korejská vlajka, u níž drží stráž student v uniformě korejského vojáka.“²⁹

Tyto živé obrazy, představující postavu nepřítele, nevyvratitelně svědčí o tom, že – jak napsal K. Wyka ve své črtě věnované podstatě totalitní propagandy: „Při propagandistické režii (...) se nenavazuje žádný dialog, není partner, a pokud se dokonce onen partner nakrásně i zjeví, bude součástí rezie. Jakási osamělost monologu je vytouženým snem propagandy, jejím politickým rájem.“³⁰

Z přítomnosti prvků lidové veselice v průvodu jako performance activities vyplývá zajímavá otázka vztahu totalitního umění a masové kultury k populárnímu umění, a dále otázka přesvědčení, že pochopit mechanismus stalinské kultury vyžaduje určit v ní rysy charakteristické pro folklór (teze o „folkloričnosti“ stalinské kultury) – to však již přesahuje rámec tohoto příspěvku.

Summary

Joanna Królak: Performance aspects of Stalin culture in Czechoslovakia

Article “Performativní aspekty stalinské kultury v Československu” (Performance aspects of Stalin culture in Czechoslovakia) was devoted to problem of theatrical aspects of public life in the fifties. According to this general problem author discussed the matter of rituals in the mass political events. She was focused on the one of most important – First of May. Analysis of the First May parade as performance activity leded to description of its place in the rituals system, which was the way of the communication between dominated and subordinated social groups in the fifties in Czechoslovakia. Script of the First May parade contained elements, which were supposed to create atmosphere of sacrum and fair and folk gala as well.

¹ Srov. M. Głowiński: „Poezja i rytuał (wiersze na sześćdziesiąte urodziny Bolesława Bieruta)“. In: *Týž: Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Open, Warszawa 1992, s. 105.

² *Rudé Právo* 30, 1950, č. 103, úterý 2. května 1950, s. 1.

³ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 75, sobota 31. března 1951, s. 1.

⁴ E. C. Król: *Propaganda i indoktryncja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*. Rytm, Warszawa 1999, s. 231.

⁵ M. Zaremba: *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm*. Trio, Warszawa 2001, s. 116.

⁶ R. Schechner: „Przyczynek do teorii i krytyki dramatu“, *Dialog* XII, styczeń 1967, nr. 1, s. 77–101.

⁷ Tamtéž.

⁸ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 4.

- ⁹ Tamtéž, s. 3.
- ¹⁰ Tamtéž, s. 4.
- ¹¹ R. Schechner: op. cit., s. 85.
- ¹² *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 4.
- ¹³ W. Tomasik: *Inżynieria dusz*. FNP, Wrocław 1999, s. 33.
- ¹⁴ Praha 30. března (ČTK), *Rudé Právo* 31, 1951, č. 75, sobota 31. března 1951, s. 1.
- ¹⁵ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 4.
- ¹⁶ Zb. Raszewski: „Partytura teatralna“. In: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. Janusz Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 133–162.
- ¹⁷ W. Tomasik: op. cit., s. 178.
- ¹⁸ W. Tomasik: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. PAN, Wrocław, s. 187–188.
- ¹⁹ Obdobně jako ve Třetí říši, srov.: E. C. Król: op. cit., s. 241.
- ²⁰ E. C. Król: op. cit., s. 237.
- ²¹ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 3.
- ²² K. Wyka: *Życie na niby. Pamiętnik po kłęsce*. Wydaw. Literackie, Kraków – Wrocław 1984, s. 48.
- ²³ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 3.
- ²⁴ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 96, středa 25. dubna 1951, s. 6.
- ²⁵ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 4.
- ²⁶ Cit. dle: Tad. Kowzan: „O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej“. In: *Problemy teorii dramatu i teatru*, op. cit., s. 398.
- ²⁷ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 3.
- ²⁸ *Rudé Právo* 31, 1951, č. 102, středa 2. května 1951, s. 4.
- ²⁹ Tamtéž.
- ³⁰ K. Wyka: op. cit., s. 57.

VEČERNÍ FRONTA NA DIVÁKA – ČESKÁ DRAMATURGIE NA PŘELOMU 40. A 50. LET

EVA FORMÁNKOVÁ

Chceme-li se zabývat situací divadel a jejich dramaturgií na počátku 50. let, musíme se vrátit do první poloviny roku 1945.

Období od konce druhé světové války do schválení divadelního zákona v březnu 1948 je rozhodující pro celý poválečný vývoj českého divadelnictví. Právě v něm byly nově určeny smysl, poslání i úkoly divadla. Hlavní inspirací se stala situace v SSSR, zejména sovětský dekret o znárodnění divadel z roku 1919 pojímající divadlo jako kolektivně spravovaný veřejný ústav. Klíčová je kromě socializačních tendencí snaha o likvidaci laciné komerční zábavy jako možného principu divadelní činnosti. Těsně po válce téměř vymizelo komerční ryze zábavné divadlo – soudobou terminologií nazývané „brak“, jako důsledek představy o ztotožnění vážného a uměleckého divadla. S touto tendencí úzce souvisí výrazné tažení proti *kýč* i proti *operetě*, která by měla být nahrazena českou klasikou (V. K. Klicpera, J. N. Štěpánek, F. F. Šamberk, L. Stroupežnický).

Již 13. 5. 1945 vzniká *Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice*, které bylo programem socializace divadelnictví a směrnicí pro další vývoj pokládající divadlo za součást národní kultury, za veřejnou kulturní instituci s důležitým osvětovým a výchovným posláním, která patří těm, kdo ji vytvářejí. Již v průběhu roku 1945 se socializačním programem podařilo vytvořit koncepci divadelnictví. Za konec „divadelní revoluce“ lze pokládat zvláštní výnos ministerstva školství a osvěty (6. 6. 1945) o zrušení divadelních koncesí a licencí. Od té doby divadla nesměla být provozována soukromě, ale pouze právníčkou osobou. Plán rozmístění profesionálních scén a jejich možných provozovatelů nerespektoval příliš divadelní tradice konkrétních míst.

Na začátku poválečného období nebyla hlavní pozornost věnována sféře umělecké, ale změně organizačně provozní stránky divadelnictví. Příznačná je důvěra v administrativní zásahy jako hlavní nástroj řízení. Hlavními požadavky doby byla *decentralizace*, *lidovost*, *tendenčnost* a *demokratizace*, kterou bylo zpočátku míněno zpřístupnění divadla provozovaného na vysoké úrovni širokým vrstvám diváků, později (již v průběhu roku 1945) začala převládat ideologická hlediska.

Decentralizace byla chápána jako možnost vytvořit společensky i umělecky ideální divadelní síť, odstranit kvalitativní rozdíly mezi divadelními centry (Prahou, Brnem) a okolím, mezi městy a vesnicí, jako možnost odstranit kočovnou „šmíru“. S decentralizací se také pojila

představa odstranění konkurence a plánovitého rozčlenění sítě divadel na žánrově a typově specifikované soubory se zajištěným systémem hostování.

Nové divadlo potřebovalo i svého nového diváka, a tak byl pro začátek zrušen tradiční abonentský systém. Místo nového diváka však na konci roku 1945 přichází *divácká krize* jako důsledek měnové reformy i odlivu diváků do lacinějších biografů. Jejím důsledkem jsou ekonomické problémy mnohých divadel, přinášející s sebou nejen opětovné uvádění komerčních titulů, a to především v mimopražských divadlech, ale též návrat k předtím zrušenému systému předplatného. Od roku 1947 byla hledáním diváků pověřena nová centrální návštěvnická organizace – družstvo *Umění lidu*.

Dobově příznačná je představa, že je třeba nejprve dokonale proorganizovat život divadel, jejich provoz, aby bylo možné velmi snadno řídit jak dramaturgii, tak inscenační praxi. Přes deklarace o významu dramaturgie nebude příliš velkou nadsázkou tvrdit, že se inscenační praxe spolu s dramaturgií počínaje rokem 1945 stávaly stále víc jakousi provozní odosobněnou součástí technického fungování českého divadelnictví. Byť proklamativně byla *dramaturgie* považována za tvůrčí politický čin. Zdůrazňuje se sociální funkce divadla, divadlo by mělo nejen zobrazovat, ale i tvořit skutečnost. Výrazná je orientace na slovanské autory. První poválečné premiéry tvořil převážně domácí klasický repertoár odpovídající vlně vlastenectví a protiválečné nálady. Snem, bohužel většinou nesplněným, všech divadelníků byla kvalitní nová domácí tvorba.

Vraťme se nyní k *divadelnímu zákonu* přijatému v komunistické verzi těsně po únoru 1948, v březnu 1948. Všechny základní organizační změny divadelnictví přímo či nepřímo z něj vycházející pokračují v právě nastíněných tendencích.

Zákon navíc přímo deklaroval povinnost státu starat se o divadelní výchovu lidu a organizovanou návštěvu divadel; byl jím daný i zvláštní zřetel k domácí tvorbě a k zlidovění divadelnictví. Pole pro ideologické ovládnutí divadel je připraveno.

V roce 1949 klíčový organizátor českého divadelnictví (do roku 1951) Miroslav Kouřil vyhláší změnu zaměření od dosavadní péče o formálně právní a organizační otázky k výchově, školení. Hlavním úkolem divadla zůstává přispívat k převýchově lidí v nové budovatele socialistické společnosti, měnit jejich myšlení, a proto se do centra pozornosti dostává *centrální jednotně řízená dramaturgie* s vůdčí tezí, že plánovat lze vše – i uměleckou a ideovou práci. Centrální dramaturgická linie obsahující řadu závazných tematicko-obsahových i formálních norem vznikala v letech 1948 – 1950. Uvážíme-li, že bylo pravidelně určováno, kolik a jakých her se bude hrát, nepřekvapí nás, že po přechodu k jednotnému tematickému plánu v druhé polovině roku 1949 nebyly mezi jednotlivými divadly velké rozdíly. V centru pozornosti stojí současné české a slovanské hry.

Stále zdůrazňovaná nutnost vzniku nových her se stanovenými náměty podle společného tematického plánování zapříčinila v polovině roku 1949 vznik *státních objednávek*.

První (deklarativní) kritika schematismu, která zazněla v prosinci 1949, vyústila v usnesení o zobrazení „nového typu dnešního člověka v celé jeho šíři“.

O rok později (v listopadu 1950) byla vyhlášena *zásada menšího počtu premiér* původních her na základě jejich důkladnějšího předchozího zpracování jako reakce na divácky neúnosné množství nedodělků, které se v honbě divadel za co největším počtem ideologických novinek běžně dostávaly na jeviště. Deklarované požadavky však většinou zůstávaly pouze na papíře a na kvalitě her se při jejich projednávání a schvalování příliš neprojevovaly.

Primárním kritériem pro vznik i uvádění her tak i nadále zůstávala skutečnost, že se hraje pro lid, nikoli umělecká hlediska. Stejně tak nebylo možné, aby byla umělecká oblast vyzvedávána „na úkor“ oblasti ideové.

I nadále se soudobá dramata posuzovala v prvé řadě podle tématu, většinou přebíraného ze stranických jednání, nepřekvapí proto čtyři doporučené okruhy témat ještě v roce 1951: 1. boj za mír, 2. naše pětiletka, 3. budování socialismu na vesnici, 4. zobrazení vedoucí role KSČ a její boj za socialismus.

Jaká byla konkrétní prosazovaná *podoba dramaturgie*?

Hlavním úkolem dramatu bylo zachytit budování a vývoj nového společenského života. Dokonalá shoda mezi obsahem a formou může podle dobových názorů vzniknout tehdy, nemyslí-li socialistický realista na divadlo a na literaturu, ale na věc samu, na to, co chce svým dramatem iniciovat. Napodobováníhodným vzorem byly až do poloviny roku 1949 obrazy ze života. Poté postupně sílí požadavky na přechod od figurek k postavám, tj. od zachycení „funkčního“ člověka ve výrobě k celé šíři a plastičnosti jeho života se zvýšenou snahou o postižení mezilidských vztahů. Ocitá-li se člověk deklarativně v popředí zájmu, cílem dramatu by měl být velký nový socialistický hrdina, hrdina práce. Drama má opět působit jako výchovný příklad nového života ilustrací předem dané teze, a tak zůstává dosavadní prvořadost ideologie, mění se jen zaměření na její věrohodnější, ne tak proklamativní prezentaci, které je do značné míry reakcí na nezáměr diváků o současné domácí i sovětské hry.

Prosazovaným žánrem se stává *veselohra* pro svou údajnou schopnost vyjadřovat radost a poezii nového života v optimistických vizích budování společnosti. Na druhou stranu to byly právě veselohry, jež se nejčastěji stávaly terčem kritiky jako zdroj měšťácké stavby hry či schematismu.

Stejně pevně dané jako obsahově tematické normy byly i *normy formální*. Za přípustnou se pokládala vlastně jediná forma – socialistický realismus – zaklínající se formulí, že skutečnost je třeba zobrazovat pravdivě a historicky konkrétně v jejím revolučním vývoji. Pod touto formulí se skrývala popisnost vnějškové jevové podoby reality v maximální iluzi věrohodnosti, pod níž existoval uzavřený a neměnný ideově tendenční model světa. Toto iluzivní divadlo bylo převzato ze SSSR. Stanislavského metoda byla velmi zjednodušená v sociologii postavy jako tendenčního průměrného vzorku, jako typického jednání v typických situacích s určujícím vlivem společenských, sociálních, třídních a historických vztahů.

O trochu větší dramaturgická i inscenační svoboda než u novinek panovala v oblasti *klasiky*, která měla být podávána jako pravdivý obraz včerejška viděný z perspektiv a potřeb přítomnosti. Podle kritérií pro klasiku, jež jsou dána třídním hlediskem – hlediskem dělnické třídy –, se příkladnými klasiky stali *J. K. Tyl* a *A. Jirásek*. Druhý z nich sloužil i jako nástroj ideologizace dějin. *J. K. Tyl* se stává příkladem současnému potřebnému, ale citelně se nedostávajícímu socialistickému romantismu, který má v dramatu ukazovat „světlé zítřky“. Na díle *J. K. Tyla* byly často vyzvedávány rysy, jež zřetelně chyběly soudobému dramatu – přesvědčiví věrohodní kladní hrdinové vykreslení barvitěji než záporné postavy, nedeklamovaný optimismus a skutečný patos jako protiklad a vzor strnulých schémat soudobých her.

Diskuse samy byly zároveň i sebeutvrzováním zjednodušeného kultu lidovosti, realističnosti a tendenčnosti a ideovosti jako hlavních zásad socialistické dramatické tvorby.

Úzký repertoár směřjí doplňovat ještě ruské a sovětské hry prověřené v SSSR kritériem ždanovovské teorie bezkonfliktnosti coby sváru mezi dobrým a ještě lepším (*M. Gorkij, A. N. Os-*

trovský), když díla západních nepokrokových, tj. nesocialistických dramatiků vymizela zcela. Obdobně nepřipustné byly tragédie nehodící se do radostného obrazu společnosti.

Tak ve zkratce vypadá situace českého divadla a dramatu v roce 1950, posledním roce prosperujícího budovatelského dramatu, než se v roce následujícím pomalíčku začne prosazovat poznání, že ne všechny chyby musí být důsledkem minulosti či činnosti záškodníků, ale že své problémy může přinášet i nová doba a že je nemožné nadále se vyhýbat jejich alespoň nesmělému zobrazování. V tomto roce, 1950, O. Daňek píše a režuruje jako své absolventské představení hru *Večerní fronta* (prem. V červnu 1950, DISK), ukázkový návod kýženého poúnorového přerodu divadla a dramatu, který by lehce obstál jako povinné ideologické školení pro soudobé dramaturgy, jak sestavit repertoár na správné cestě za socialistickým divadlem.

Jde vlastně o soudobý prestižní žánr *výrobního dramatu*, v němž roli výrobního závodu do značné míry přebírá divadlo, divadlo dobově chápané jako továrna na inscenaci. I ve *Večerní frontě* je stejně jako ve výrobním dramatu hlavním tématem zavádění nových technologií (v divadle budovatelské hry) spolu s proměnou či dobově řečeno přerodem pracujícího člověka v člověka nového se zcela jinou hodnotovou hierarchií života nejen v práci, ale i v soukromí. „Budem hrát o našich lidech, ze kterých se stávají lepší lidi (...). Možná, že se přitom spálíme, ale máme ve válce házet flinty do žita?“¹ či ještě vyhraněněji: „Tohle je válka, válka o život a na ty dvě večerní hodiny je tohle jeviště fronta a my jsme v první linii (...).“²

V replice se hovoří o válce. Proč? V roce 1949/1950 je už původní dramaticky nepřilíže nosná teorie bezkonfliktnosti nahrazena představou nutné obrany socialismu či přímo bojem za něj. Proces, který v divadle dosud neoproštěném od prvorepublikového repertoáru, symbolizovaného aluzivní hrou *Obrácení Ferdinanda Rorejse*, předchází prvním zkouškám budovatelské hry *Ranní siréna*, je v dobové terminologii bitvou, kterou musí herci spolu s ředitelem vybojovat nejen se zápornou postavou kádrováka, ale i sami se sebou, se svou obavou z nového, časem neprověřeného. Je obdobnou bitvou, jakou byla v roce 1950 bitva o zrna či uhlí. Zákulisí divadla se stává frontovou linií boje o světlou budoucnost, nástrojem převýchovy diváků. Převýchova je podle O. Daňka snadná, stačí návodný příklad na jevišti předvedeného dění, následuje ztotožnění se diváků se svými křiklavě zjednodušenými hrdiny, a hned jsou v hledišti „lepší lidé, krásnější, vidíte, nemění se jenom procenta plánů (...), mění se taky člověk a to je víc, než si dovedem představit, jenom o jedno má člověk strach, jestli my už jsme taky dost jiní (...) hrát pro takovéhle lidi, jací dneska seděli v hledišti, to je ta největší a nejkrásnější role“.³ Jak můžeme vidět, v praxi nefungují teoretické deklarace o věrohodném zobrazení reality, ale vnějšková mimodramatická hlediska, tj. ideologicky daná skutečná funkce dramatu přelomu 40. a 50. let, tj. vidět a interpretovat skutečnost tak, aby divák jednal, jak je mu uloženo, což nelze vyjádřit lépe než doslovně citovat O. Daňka: „Klíčový úkol v divadle je vychovávat lidi, aby byli lepšími lidmi.“⁴

Za realistickými detaily je jen chabě ukryt striktně daný tendenční model světa směřujícího neomylně vpřed k světlým zítřkům: „Všichni jdeme za jedním, ale musíme jít tak, aby bylo vidět, kdo jde dost rychle, kdo pomalu a kdo nás táhne zpátky. Divadlo tohle může ukázat nejlíp (...) na živejch věcech a na živejch lidech.“⁵

Iniciační moment postav je ve *Večerní frontě* znásoben vhodnou volbou prostředí – divadla, které se chystá poprvé uvádět budovatelskou hru *Ranní siréna* z pera mladého úderníka. Vzhledem k tomu, že *Večerní fronta* je hrou o inscenování hry, jakési paralely divadla na divadle, divák není ochuzen ani o skutečné výrobní drama (byť se o něm pouze hovoří), o továrnu

s dělnickým soutěžením i zlepšovacemi návrhy, které fungovaly jako klíčový dějový moment snad ve všech tehdejších výrobních dramatech.

Jaké jsou postavy *Večerní fronty*? Zahnují (přímo) ukázkově celou dobovou typologii postav okrášlených povrchní snahou o prohloubení individualizace v zájmu větší věrohodnosti. Nejkladnější z kladných postav, postavy úderníků, zdobí kromě všech dělnických ctností i drobné chybičky, proto, aby v průběhu dramatu mohli i oni jít vývojovou cestou od dobrého k ještě lepšímu. Jaké v roce 1950 mohly být povahové chyby úderníků? Stejně jako chyby budovatelského dramatu. Zapomínají pro samou práci na soukromý život, na lidi, „někdy pro ty mašiny nevidí lidi (...), dělá dobře, ale přestává rozumět lidem, kteří ještě nejsou tak daleko jako on“.⁶

Pro budovatelské drama ústřední roli váhavců hraje hned několik postav, kromě ředitele divadla, starého profesionála, rutinéra, bojícího se opustit zajaté koleje divadla a pustit se do ne zcela dokonalé novinky úderníka, také dvě herečky, které v závěrečném happy endu najdou nejen sebevědomý pohled na život, ale i lásku úderníků. Mezi váhavce lze počítat též úderníkova otce, který byl dobrým a charakterním dělníkem, ale kvůli úrazu zatrpkl a nechápe synovy úspěchy, ba dokonce mu závidí snadnost, s jakou produkuje zlepšovací návrhy. I pro něj se v závěru najde snadné řešení, návrat do milované fabriky. Generační konflikt mezi mladými budovateli a generací jejich rodičů, i přes své morální kvality pomaleji chápající dějinné změny, se stal typickým motivem dramatu konce 40. let. U ženských postav *Večerní fronty* matky a babičky není situace zcela typická. Tradiční roli v dramatu počátku 50. let – roli matky dělníka – hraje ve *Večerní frontě* spíše babička. Matka sama je pouze tradiční ochránkyní rodinného krbu, nemění se s dobou, a tak době nestačí. Babička je typem pamětníka, živého svědomí a zároveň prototypem racionálně uvažující prosté ženy stojící nohama pevně na zemi. Fandí společenskému a politickému vývoji, ale neváhá, samozřejmě pouze v rámci daném ideologickým schématem, racionálně pochybovat o přílišném nadšení mládeže.

Tak vypadají v předem striktně rozvrženém modelu dramatu postavy na straně dobra. Jaký je jejich protihráč na straně zla? Přesně dle modelu hry roku vzniku, tj. 1950, je to postava *vnitřního nepřítele*, bezcharakterního a záluďného. Kdo to ale je? V roce 1950 poněkud nezvykle, snad i odvážně, kádrovák, který „udělal tu po revoluci kus práce a stouplu mu to do hlavy, teď si myslí, že může mávat lidmi, jak mu napadne“.⁷ Vyzbrojil se frázemi („diktátorství kryje velkou hubou, frázemi a co nejhoršího, jménem strany“⁸) a manipuluje dělníky v továrně. Snaží se zabránit uvedení Ranní sirény, ve které se stal předobrazem záporné postavy. Neváhá svůj vlastní zájem na stažení hry maskovat zájmy továrny a strany, což je provinění nejvyšší. Umí zneužívat všechny dobové prostředky komunikace, pravidelně provádí na schůzi sebekritiku, ale náprava nenásleduje. Je jakousi, v pozdějších několika letech dramatiky oblíbenou, postavou zpychlého revolucionáře, který je opojen individualistickou touhou vyniknout.

V tomto smyslu ho snad lze pokládat za vzdálenou předzvěst Klímova *Štěstí nepadá z nebe* (30. 1. 1951) či *Nositelů řádu* (28. 3. 1953).

Úkol přiblížit, zlidštit postavy – loutky vedené idejemi, které hlásají, dobově příznačně připadl *vedlejšímu syžetu lásky*, který je ve *Večerní frontě* několikanásobný. Kromě obvyklého vzorce „lásky za odměnu“ pro správné budovatele socialismu vystupuje láska zaslepená. Do té upadá jinak kladná postava Eva, dělnická dcera, ve své, v divadle nevyslyšené, touze stát v první linii v boji za novou společnost. Místo aby poslechla rady bratra úderníka („pocity méněcennosti, to si dělník dovolit nemůže“⁹), naletí zrádným útešným řečem kádrováka. Sám život v divadle ale její problémy vyřeší, v inscenaci budovatelského dramatu Ranní siréna

už je platným členem socialistické společnosti, může sdílet budovatelský optimismus, a tak prohlédne, na které, špatné, straně stojí její milý. Neváhá ho zavrhnout. Vzápětí následuje odměna – správná láska, láska úderníka. Lze-li v počáteční situaci Evy vidět vzdálenou podobnost s bezradností doktorky Kalistové z Jarišových *Inteligentů* vystiženou závěrečnou otázkou Jarišova dramatu: „A co vy, přátelé, vy máte vždycky čas, když vás potřebuje člověk?“,¹⁰ vyústění se diametrálně liší. Ve *Večerní frontě* je ještě zcela jednoznačné. Stačí odkrýt v realitě typické rysy, to nové, co vzniká, rozvíjí se, čemu patří budoucnost. Pak už zbývá jen popřít zbytky všeho starého. Cesta vpřed všechny problémy lidí vyřeší, v polovině roku 1950 je ještě práce pro rozkvet socialismu všelékem na každé trápení.

Summary

Eva Formánková: Queuing up for a Spectator in the Evening – Czech Dramaturgy on the Verge of 1940's and 1950's

The paper concerns problems of the Czech dramaturgy at the turn of the 40s and 50s of the 20th century. It deals with the period from the end of the 2nd World War to passing the Theatres Act in the March of 1948, which is fundamental for the after-war development of the Czech drama. It was in this period that was introduced new significance, message and goals of the theatre. At the beginning of the post-war period the main attention was not paid to the artistic sphere but to the transformation of the organization and operation of theatre. We observe, that confidence in administration interventions as the key instrument of direction was significant. The main demands of the time were decentralization, popular character, tendentiousness and democratization. Thus, in 1949, after the Theatres Act sanctified tendency and organization of the dramatic life done hitherto, it was the central uniformly directed dramaturgy, that arose central notice. The main aim of the drama was to reflect the construction and development of a new social life. Within this context is interpreted a play *Večerní fronta* („Evening Front“) by O. Daněk (premiere was in 1950, in a culminating year of the “construction of socialism” drama) involving the analysis of the structure of the so-called “výrobní drama” (drama taking place especially in factories) and of its strictly given artistic thematic and formal norms. Daněk’s play is a convincing illustration of the after-February transformation of the theatre and drama.

¹ O. Daněk: *Večerní fronta*. Divadelní studio AMU, Praha 1950, s. 46.

² Tamtéž, s. 47.

³ Tamtéž, s. 54.

⁴ Tamtéž, s. 44.

⁵ Tamtéž, s. 44.

⁶ Tamtéž, s. 18.

⁷ Tamtéž, s. 41.

⁸ Tamtéž, s. 41.

⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁰ M. Jariš: *Inteligenti*. ČS. divadelní a literární jednatelství, Praha 1956, s. 83.

VILÉM ZÁVADA, JOSEF KAINAR A PROMĚNA JEJICH POETIK V 50. LETECH 20. STOLETÍ

IVA MÁLKOVÁ

Nejen v prostoru tohoto příspěvku se mohli setkávat dva vybraní autoři a jejich díla – starší Vilém Závada (narozen 1905) a mladší Josef Kainar (1917). První vstupoval do literatury silně poznamenaný poezií Otokara Březiny a nadšen lyrickými obrazy Jiřího Wolкера, druhý pod patronátem Františka Halase. Oba autory v jejich obraznosti poznamenala osobní zkušenost života v Ostravě, v oblastech severovýchodní Moravy. Závada se v Hrabové nedaleko Ostravy narodil, prožil v tomto prostoru velmi dramatické „zrození velkoměsta“, od roku 1923 zaměnil díky vysokoškolskému studiu a pozdějšímu sňatku ostravské prostředí za pražské, ale jeho poetika zůstala navždy „ostravskou skutečností“ poznamenaná. Josef Kainar se narodil v Přerově, ale Hlučín, Ostrava, Ostravice, Řepiště se staly určujícími zastávkami v jeho životě, kdy stále neklidně hledal domov.

Oba autory provázela při jejich vstupu na pole básnické tvorby Moravskoslezský deník, kde publikovali své první autorské pokusy. Oba vstoupili mezi básníky (první na počátku druhé třetiny let dvacátých, druhý v poslední třetině let třicátých) s osobitou básnickou poetikou. Jak Závada, tak Kainar směřovali k tématům, která zachycovala tíhu a nesnadnost lidského pobytu na zemi, lidského života v obecnosti i ve střetu se stavem společnosti v klíčových desetiletích českého prostředí 20. století.

Dříve než přistoupím k vymezení a posléze ke srovnání poetiky básnické sbírky *Město světla* u Viléma Závady a Kainarovy sbírky *Veliká láska*, pokusím se charakterizovat základní znaky obraznosti jak u Závady, tak u Josefa Kainara. Obecně můžeme říci, že oba více zajímá to, co bychom mohli vymezovat jako prostředí poznamenané civilizačními proměnami.

Kainarova obraznost se odvíjí z poznání ztracenosti světa a ztracenosti ve světě.¹ Kainar ve svých básních sleduje jeden jev, určující pocit, dění, dělá řez jedinou událostí, vše podtrhuje příběhovostí. Jeho JÁ, jeho ON, ONA či ONO jsou ve chvíli „příběhu básně“ v životní fázi, kdy se vše, co bylo dobře „nastartováno“, stává nevyvedeným, to, co je předznamenáno šťastným narozením, končí nenaplněním a zmarněním. Výrazné lyrické JÁ je v básni vždy víceméně přítomno (pokud není subjektem básně, objevuje se v pointě, je zřetelným zprostředkovatelem příběhu) a je zřejmé, že jak lyrické, tak autorské já je zasaženo. Vždy si však od dění udržuje náležitý odstup. Distance a schopnost ironie vytvářejí výrazné rysy autorské poetiky básnického obrazu. Distance v sobě nemůže zakrýt osobní zainteresovanost. Ta je však skrývaná za fragmenty příběhů, v nichž je podivně a nezvratitelně napadána, pokrucována

podstata lidskosti, k bolesti a utrpení se rozezní obyčejnost, skromnost, každodennost. Podstata se zjevuje tak, že je subjekt pozorován, zaznamenáván, poznamenáván a tvůrčí subjekt situaci zvládá lapidárností, ironií.

Sledujeme-li rozsah básní, se zřetelem na rozsáhlé texty sbírek let padesátých, je zřejmé, že rozsáhlejší práce nacházíme u Kainara už před jeho prvotinou, mj. básně *Příběhy o staré paní, Zrcadlo, Narodil se Kristus Pán, A co dál, O městě na jihu a bílé Marii, Dvě duše*.²

Závadovy obrazy, v nichž je lyrické JÁ zcela ponořeno, je na dění v básni zainteresováno, určují smysly; smyslová obraznost vyjevuje stav duše, těla, okolního světa. Tak jsou Závadovy obrazy plné emocí. Verše prvních sbírek Viléma Závady pohlcují vnímatele vypjatostí. Zvláště *Panychida* a *Siréna* jsou ve své obraznosti až útočné. Závadův obraz je plamennou, mnohovrstevnatou, vícevýznamovou výpovědí. Obrazy nejsou celostné, protože zachycovaná – utvářená skutečnost je pouhým zlomkem zasahované duše, bránícího se srdce. Jsí pokoušen, horečnatě se zpovídáš – to jsou stavy a obrazy lyrického JÁ Viléma Závady.

Oba autoři jako určující pro svou poezii od svých prvních sbírek představují rytmus. Výběr slov, jejich řazení do veršů, práce s interpunkcí, používání minuskulí a majuskulí na počátku i v průběhu verše, různé odsazování veršů od levé části stránky v kompozici strofy či básně, záměrné osamostatňování verše na úroveň strofy – to vše jsou prostředky, kterých oba, byť každý s vlastní licencí, při tvorbě využívají. Tak se individualizují pauzy, frázování, melodie (k ní přistupuje i nepravidelnost ve využívání rýmů).

Jako podnět k výkladu o básnických obrazech Kainara a Závady nám mohou sloužit i biblické postavy, biblické aluze, které provázejí autorskou tvorbu obou. Jejich přítomnost v textu odkazuje k bohatým předobrazům poezie. Budeme-li konkrétní, pak v případě Kainara je to Lazar, v případě Závady Job.

„Myslívám si na Lazara,“ zazní v poslední verši básně *Lazar* v básnické sbírce *Osudy*. Lazar je tím, kdo žije z vyšší vůle, stává se demonstrací čehosi.

„S Jobem na hnojišti spát, tvář zastřenu cholerou,“ zní verš, jímž Závada ve své prvotině uzavírá čtvrtou část rozsáhlé básně *Z románu*. Job je tím, kdo vzdoruje, kdo je pokoušen, kdo trpí, kdo obhazuje svá stanoviska. Oba, jak Lazar, tak Job, jsou však vyvolení. Oba jsou předobrazy mimořádných skutků, výlučných okolností. Lazar v podivné pasivitě, která je zvnějšku obdivována i znenáviděna. Joba vnímáme ve vnitřní nezlomnosti, která je vnějšímu světu zastírána jistou výmluvností. V mnohém nás tyto biblické postavy, jména-symboly a jména s výraznými konotacemi přibližují i k podobě obrazu, k obrazu životního postoje, k zpodobňování událostí, jíž se v české moravské a slezské poezii vymezovali Viléma Závada a Josef Kainar. Ten první od poslední třetiny let dvacátých (bereme-li jako určující datum vydání prvotiny), ten druhý na prahu druhé světové války. Ten první v dotecích se symbolismem, expresionismem, ten druhý v souvislostech existencialistických.

Podstatným prostředkem jejich obrazu je jazyk – utváří podobu obrazu, kde dominuje reálnost, obyčejnost – výběr pojmenování (u Kainara s orientací na obecnou češtinu a s kořením vulgarismů; u Závady s prvky nářečními – zvláště ve volbě délky, s prvky profesní mluvy). Slova tak vstupují do básně z určitého nepoetického prostředí a získávají nepřehlédnutelný básnický rys. Stávají se reprezentanty osobitého básnického světa. Nesou zásadní věcnou, ale i emocionální informaci.

U Kainara i Závady jsou nejpřesvědčivější obrazy niterného světa. U Závady jsou obrazy tvořeny jako interiorizace externího, intimním se stává vnější svět, právě jím je nitro člověka zasaženo nejistotou, narušeno disharmonií. U Kainara sledujeme reflexe externího; prostředí, chování lidí obsahují charakterizační znaky individuality, která se ocitá ve zvláštním osamění. Přestože je pro obraznost obou určující reálně existující svět, jejich poezie prvních sbírek utváří svébytný lyrický svět, „který se nepodobá a jest“, abychom citovali pro určení podoby verše z posledního trojverší *Nových mýtů*.

Lyrické světy jsou vymežitelné jednotlivými obrazy a situacemi (u Závady), obrazy a příběhy (u Kainara).

Básnické obrazy Viléma Závady v *Panychidě*, *Siréně*, *Cestě pěšky*, *Hradní věži*, básnické obrazy Kainara v tvorbě před vydáním prvotiny, v *Osudech* i *Nových mýtech* jsou určovány emocemi. U Závady v prvních sbírkách se citová vypjatost demonstruje, v třetí a čtvrté sbírce se vše ztišuje, u Kainara je velké emoční zaujetí a zasažení zastřené.

Básnický svět, lyrický obraz obou básníků je utvářen antinomičností. Ta u Závady směřuje k demonstraci a provokaci, u Kainara k ironii a perzifláci.

Kainar integruje do svého lyrického světa epické rysy, obraz je v pohybu a utvářen v čase. Závada podobu svého světa vrství, zachycované dění (zvláště v *Panychidě* a v *Siréně*) je nakupeninou smyslově nabitých, složitých, mnohvrstevnatých obrazů, ty se, aniž by ztratily na naléhavosti a nejednoznačnosti, zprůzračňují tím, jak ozřejmují jednotlivé vrstvy obrazu ve sbírkách *Cesta pěšky* a *Hradní věž*.

Obrazy směřují k aktualizaci, k zpřítomňování dějů a okolností obecných a prastarých, dochází k individualizaci dějů, skutečností, událostí, které člověka přesahují. Vědomí trvání onoho přesahu přináší do obrazů Závady až extatické vzrušení končící mdlobami a blouzněním, do obrazů Kainara existenciální úzkost a obranu útokem ironie. Kainarovy obrazy jsou utvářeny ze zlomků, z lakonických promluv, využívají při utváření obrazu básnických figur; u Závady dominuje metafora.

V obrazech obou autorů můžeme vystopovat četné literární aluze (o biblických, spojených se jmény Joba a Lazara jsme se už zmínili).

V padesátých letech vstoupí do odkazování přítomní, dobové, politické události. Skutečnost, která bývala horečnatě (Vilém Závada) či ztajovaně (Josef Kainar) spojována, propojována s událostmi minulými a která předznamenávala budoucnost, se náhle stává pouze přítomní. V lyrických obrazech 50. let nacházíme obrazy zcela aktuální, ale z perspektivy dnešního čtenářského zážitku zmrtny v teď a tady (50. let); ztrácí s časem lyrickou rezonanci, ztrácí podobu básnického obrazu a stávají se dobovým emblémem, politickým plakátem.

Plakátem, na kterém náhle dominuje jednoznačnost, údernost – účinnost, hyperboličnost (hyperbola je určena dobru a historickým postavám – mj. u obou Stalinovi), karikatura (ta patří tomu, co je dobově vnímáno jako negativní).³

Slova, jejichž výběr a způsob vřazování do veršů jsme výše oceňovali a zařazovali mezi osobité rysy obou básníků, na sebe znovu strhávají pozornost. Tentokrát však do básnického světa vstupují slova, která patří do politického slovníku a celkový obraz ideologizují a zjednodušují, vulgarizují („náš lid“, „zotročené masy“, „český lid“ mj. u Kainara v úvodní básni *Fantazie*).

Čteme-li *Velikou lásku* z roku 1950 v kontextu předcházející tvorby, už od prvních veršů vnímáme zřetelnou změnu, která transformuje podobu kainarovského autorského obrazu. Byli jsme verši z třicátých a čtyřicátých let připravováni na antinomičnost vztahů ON versus svět, JÁ versus svět, ON versus ONA. Teď jsme vtaženi do konfliktu MY versus ONI, kdy JÁ se stává beze zbytku součástí MY.⁴

Známe Kainarův zájem o rytmus a frázování (odsazuje text od levého okraje, pracuje s velkými a malými písmeny uvnitř, pracuje s interpunkcí), ve *Veliké lásce* jsme svědky ryt-micko – významového experimentu à la Majakovskij,⁵ který vnáší do obrazu jinou, „nekainarovskou“ segmentaci, jistou dávku redundance a stereotypu. Zcela nově, na Kainara nezvykle explicitně, je vymezena role, služební role básníka:

„jsem sebou tam,
kde veršem – praporkem
já mohu signál dávat
na úseku svém“⁶

K emblematickosti a plakátovosti patří, jak jsme naznačili výše, vymezení zla a nepřátelství. Právě ty jsou hyperbolizovány. Kainar k obrazu připravované a podporované zkázy využívá prostředky, kterými v předcházející tvorbě velmi šetřil: apostrofu a záznam promluvy. Oslovování dříve patřilo zvláště Bohu, ale bylo spíše povzdechem beznaděje, personifikací sil, jež nás přesahují a s nimiž nejsme s to se vyrovnat ani empiricky, ani racionálně. V básnickém obraze přinášela taková apostrofa prostor, který není zaplněn věcností a pozemským trváním a který se rozevírá k ještě větší úzkosti. Záznam promluvy pak v prvních sbírkách přinášel do básnického obrazu onen zlomek autenticity a vnášel do obrazů rysy jisté krutosti, jíž se člověk pokouší bránit.⁷ Nyní je promluva nahrazena záznamem řeči, záznamem nepotvrzeného tlachu a ten je proměněn v teatrální gesto, ve vykonstruovanou obžalobu:

„Běhala zpráva
z uší do uší,
že brzo brzičko
se na prach vysuší
zelené pole
naší demokracie –
a bude... Takže
panebože houšť!
Vpusť poušť!
Vzali nám, co jsem nakradli!
Vpusť poušť!“⁸

Sledujeme-li další prostředky hyperbolizace, pak jsou jimi v případě Kainara legendarizace a mytologizace. Prostředky doposud Kainarovi cizí.

V básni *Sucho* se tematicky vrací k mimořádným klimatickým podmínkám roku 1947, kdy extrémní sucho zničilo téměř celou úrodu a znamenalo v poválečných letech hrozbu hladomoru. Tehdy byla z nabídek nevyužita pomoc Spojených států a přijata pomoc Sovětského svazu. Tato skutečnost se již v roce 1950 stává legendou: „Takový zázrak, / listuj v čertech ďáblech, / v koránech, biblích, / ve všech vousech / světců, / takový zázrak nenajdeš.“⁹ Každý krok této pomoci se stává řádkem novodobého mýtu, který před necelými čtyřmi roky Kainar

tak ironizoval ve svých *Nových mýtech*. Teď píše: „Jakási nová Atlantis / tu vynořila hřbet / a leze z moře dál, / a nevytlá: vzlétá. / Pevnina krásná, mohutná, / všechno má své, / i slunce, rudé slunce nad horskými štíty.“¹⁰

Pro obrazy sbírky *Veliká láska* je podstatný motiv války. Válka se stává okamžikem iniciace právě probíhajícího a prožívaného, je přítomná v četných lyrických obrazech sbírky. Je vnímána jako rys, díky kterému můžeme konstruovat obrazy štěstí a demonstrovat velikost vítězství dobrých sil a zřetelnost porážky „synáčků a městských tatíků“.

Hyperbola je dána i zvolenými prostředky. U Kainarovy rané poezie jsme zvyklí na užívání básnických figur, na obrazy, kde je básnický obraz stavěn na výčtech, na zlomcích, z nichž je postupně a nejednoznačně utvářen lyrický svět. Na počátku padesátých let přinášejí opakování a anafory do veršových obrazů redundanci, násobení a zmnožování sice směřuje k přesvědčení o narůstání, ale bortí básnický obraz. Refrén, který bude i v budoucnu dodávat Kainarovým obrazům rám naléhavosti a tklivosti, se teď stává pouhým opakováním, které významově povzbuzuje, agituje, hrozí.

V básních *Topiči velkých lokomotiv* či *Jeřáb* objevujeme typické motivy dobových básnických emblémů, jak o nich ve svých sémiotických statích, shromážděných do souboru *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*, inspirativně pojednal Vladimír Macura – mládí, děti jako budoucnost, práce, příroda ve službách člověka, oslava síly kolektivu, který poručí větru, dešti.

„Rýče jdou do drnů.
A každý mladý sval
Tu rozehrál
úžasná fortissima.

Jen chlapci do toho!
Klidně a s fortelem!
Protože to,
co máte pod tělem,
je smetí, popel,
hotel starých krys.“¹¹

Vilém Závada svou sbírku *Město světla* psal tak trochu na zakázku. Dostal na její vytvoření honorované tvůrčí volno. Sbírká má velmi výrazné a kontrastní zarámování, stojí proti sobě obrazy města zlata a titulního města světla – slunce. Vstupní báseň by svou motivickou volbou, ani zvolenými charakteristikami a konotacemi příliš nepřekvapovala, pokud bychom vycházeli z vymezování města jako negativní, destruuující civilizační síly, tak ji známe z prvních dvou Závadových sbírek. Jestliže však vnímáme výše zmíněné aspekty ve vztahu k *Cestě pěšky a Hradní věži*, kde se město a zvláště rodná Ostrava proměnily v prostor identifikační, v zázemí a jistotu, že spoluprožívání chudoby, kontrastů a poznání sociální síly prostoru dává naději pro přežití, pak se jeví obraz města jako vyžilého a stářím a marností zachváčeného prostoru neinvenčním krokem zpátky. Celý obraz je podtržen vymíráním a zlobou, která provází ty, kdož město kdysi vytvořili a opanovali. Město i se zbylými lidmi v něm se stává oním potrestaným, poníženým a zatraceným prostorem, který známe z *Žalmů*.¹² Proto překvapí jed-

noznačnost obrazů a to, že není naznačen metafyzický původ jejich zkázy, což ze Závadových básnických obrazů známe:

„V nánosu světél, pod leskem nátěrů
a na dně velkoměstského kráteru
zkameněliny mužů a trosky žen
žijí jen z apanáží a z dividend.

Pobili všechna vrata železy
a stáhli se jak měšce s penězi.
Páskami ovázáni jako mumie,
bijí kol sebe, nežli v nich život vyhnije.“¹³

I u Závady sledujeme obrazy, v nichž válka sehrává určující impuls, stává se zdrojem radosti. V Závadově tvorbě jsou to konotace překvapivé, protože obrazy války, obrazy důsledků války jsou v předcházející tvorbě stabilní prvky, vyvolávající obrazy deziluze. V nich válka ukončuje dětství a navždy předurčuje podoby úzkosti a nenaplnění (viz mj. *Panychida*, *Hradní věž*). Válka se rozložila do obrazů panychidy, válka znamenala téměř k smrti a zániku vydrancovanou zemi (*Povstání z mrtvých*), a náhle je to nepředpojatá a nepoznamenaná oslava míru: „Padají říše, / padají vlády, / neletí tiše, / hřmí kanonády. // A zatím z děr a suterénů / bílých, / černých / a hnědých kontinentů / se svěží lidství tlačí / a vyhlíží horečnaté oči. // A tu z mateřské tmy, / z mlhovin bledých tváří / na nebe nové hvězdy stoupají / a září.“¹⁴

Sledujeme-li jeden z dominantních prvků Závadovy obraznosti – jeho epiteta, je zřejmé, že jimi dokáže lépe a přesvědčivě vykreslovat tíhu, utrpení, nejistotu. Tyto obrazy jsou i v *Městě světla* věrohodné. V obrazech optimismu a štěstí se obraz zplošťuje, zvláště když je k harmonizaci celkového dojmu připojen pravidelný rým:

„až člověk,
nahý jak žížala,
se poplází
po celé délce utrpení svého
ostrými střepy světa rozbitého
a jenom krůpěj duše zbude v něm,
kapička duše,
diamant,
kolem něhož se bude otáčet
budoucí jejich vylidněný svět.

A u nás vše bouřlivě vzlétá
Jako v první hodinu světa...

Rozmachy mocnými v nás rozpíná
duše svá křídla blankytná,
až jako nebe rozpjata se zatřpytí
a zemi kvetoucí před zkázou zaštití.“¹⁵

V básnických obrazech nedochází k výměně již dříve známých motivů, jen téma je významově přesměrováno. Vnější hrozba už nepřichází z dosud nepoznaného světa, není generována

civilizací, nepřináší jí válka, ale apokalyptické rysy, síly a snahy zkázy jsou diagnostikovány u NICH. Je to tedy jeden se shodných rysů nejen s verši J. Kainara, ale s dobovou poetikou, politickou lyrikou padesátých let 20. století.

I u Závady nacházíme explicitní přihlášení se k roli básníka jako spolutvůrce budoucnosti, jako toho, kdo také musí sloužit dobré věci, musí prozařovat: „tak básník / se vrhá do ulic / a na lidi / a protáhne jim duše, // aby měly dobrý tah / a hořely vysokým plamenem.“¹⁶

Sledujeme zvláštní destrukci autorské poetiky. Ve svých dřívějších textech jsem tuto tendenci odklonu od vlastního básnického typu nazvala subverzí.¹⁷

Pozice jedince se stala nadbytečnou, zajímavá je jen masa; ono Bělohradského popření i formálních rysů identity se odráží právě v obrazech města, v konkretizaci Ostravy. Ta se z jedinečného identifikačního prostoru jedince v *Cestě pěšky* a v *Hradní věži* proměňuje v obecný prostor pracovního výkonu. Drásavá, odmítavě milovaná Ostrava se v říkadlovém schématu proměňuje v mechanicky budující komplex:

„Bílé páry – černý dým –
nad Ostravskem hořícím.
Hory kouře – hory mračen.
Vzduch pod nimi syčí stlačen.

Šachty těží, hutě kují,
jak motory vybuchují.
Od Ostravy k Těšínu
zdvihají zem k lepšímu...“¹⁸

JÁ není s rysy města ztotožňováno, není ani jeho součástí. Proměňuje se v nezainteresovaného lehce infantilního zpravodaje.

V básních optimismu a dělnosti (mj. *Dělnická čtvrt', Úderníci, Strojník na šachtě*) jsou zřejmé proměny básnického obrazu, jsou omezena závadovská epiteta, nenacházíme je v postponované a genitivní podobě, nenacházíme epiteta ornans a rare, ale epiteta constans. Práce se stává slavností, tovární haly jsou tanečními sály, antropomorfizace a heroizace: „Ale ty mladé odlitky / jsou energií nabitý / a všechno plane v nich / jak v ženách zamilovaných.“¹⁹

Síla obrazů dělnických profesí, jak je známe z *Povstání z mrtvých*, se zcela vytrácí. Nemáme v *Městě světla* před sebou postavy – symboly, které nabývaly až mytologických charakterů, aby pomáhaly zemi povstávat z mrtvých, ale čteme čítankové obrázky socialistických úderníků. V kontextu poezie padesátých let sledujeme obrazy, které se dotýkají „nových“ socialistických mýtů, ale ve vztahu k předcházející Zavadově tvorbě dochází k silné demytizaci dělnických postav. Tomu napomáhá i podoba verše, volba nemetaforických pojmenování, eliminace epitet.

Závada pro svou nezatíženou oslavnost vybírá také pojmenování, která v sobě skrývají konotace obřadnosti. V básni *Strojník na šachtě* (později nese báseň název *Nad těžní jámou*) se obsluha důlního výtahu stává regenschorim, jeho úkony se rozezvučí ve fortissimo varhan a sboru, výsledná práce se rovná symfonii a oratoriu. Nejen tato báseň (mj. také *Skřivánčí země*²⁰) využívá pro obrazy proměn země prostřednictvím práce výrazné parafráze biblických obrazů:

„ať na jeho kůru pěkně
oratorium z kovu zní

při pozdvihování země
a jejím proměňování.“²¹

Z analyzovaných básní a sledovaných prostředků je zřejmé, že Kainarova poetika, jeho obraznost se výrazně proměňuje, Závadova se naopak zřetelně vyprazdňuje ve vztahu k přecházející tvorbě. U obou autorů sledujeme prvky, z nichž později můžeme poskládat schematické prvky ideologizované poezie 50. let dvacátého století. Zvláště u Závady vyvstává zásadní otázka: nebyla to právě jeho tvorba ve sledovaném období, která začínala utvářet normu, schéma politické lyriky v polovině minulého století? Nebo jsou to vlivy vnějších politických, ideologických, dobových estetických – mimoliterárních – požadavků, které se, v případě Viléma Závady zponenáhlu, do autorské poetiky integrují?

S tím souvisí otázka, zda proměnu obrazu motivuje vnější svět, zda je transformován impuls mimetický, nebo dochází k jisté dezintegraci vnitřního autorského světa, a tak se nejistota z budoucnosti, proměna tvůrčích podmínek, projevuje ve svázanosti, neinspirativnosti a nepůvodnosti vytvářených obrazů?

Zřetelné je, sledujeme-li tvorbu Viléma Závady, že v kontextu Závadovy tvorby je sledovaná sbírka prostoupena podivnou, k dobové aktualizaci přikloněnou poetikou, která kopíruje a jenom v ozvěnách připomíná sílu Závadova básnického obrazu, avšak v kontextu básnické produkce 50. let je to tvorba, která stále vykazuje básnické kvality a vysoce převyšuje oficiální produkci.

Prameny

J. Kainar: *Vybrané spisy I. Příběhy, Osudy, Mýty*. Československý spisovatel, Praha 1987.

J. Kainar: *Vybrané spisy II. Veliké lásky a Sny*. Československý spisovatel, Praha 1989.

V. Závada: *Hradní věž*. Melantrich, Praha 1940.

V. Závada: *Město světla*. Československý spisovatel, Praha 1950.

V. Závada: *Polní kvítí*. Československý spisovatel, 2. vydání, Praha 1956.

Literatura

„Kolem kulatého stolu. O poezii a deformacích. Není se zač stydět.“ *Plamen* 6, 1964, č. 5, s. 145–150.

Jak číst poezii. Československý spisovatel, Praha 1963.

M. Blahynka: *Člověk Kainar*. Profil, Ostrava 1983.

I. Málková: *Hledání Viléma Závady (tvůrčí cesty zvláště po roce 1945)*. Votobia, Olomouc 2003.

Summary

Iva Málková: Vilém Závada, Josef Kainar and Transformation of their Poetics in the 1950's

The present study provides characteristics of the authors' poetics present in the books of poetry from 1920 – 1940's (V. Závada) and 1930 – 1940's (J. Kainar) and points out the essential features (motive, theme, versology) of their individual expression. Based on the analysis and comparison, the study distinguishes certain transformation in poetics in the 1950's books of poetry (Vilém Závada's *Město světla*, Josef Kainar's *Veliká láska*). In spite of the fact that poetics is governed by requirements imposed from outside in the 1950's, both authors go beyond the general literary production.

¹ „V bezbarvé skvrně prostoru, / za žíní hnízdo opuštěné visí / náš ztracený svět.“ Báseň *Rozchod s půdou*, z původní sbírky *Tulák spí na louce*, citováno podle *Vybrané spisy I* (dále V I), s. 19.

² *Viz Příběhy, Osudy, Mýty*, V I, s. 146–172.

³ „Dva místní písmáci / zas přišli ke cti: / svatý Jan / byl všemi kulaky / tak s citem citován, / že se až zdálo: / tato vesnice / neorá, nežne, / jenom v bibli leží, / a podobenství obědvá, / a při večeri / žalmy si přikusuje / místo bramborů. / Akcie bláznovství / šly nahoru. / Ubohá vzdutá / kravka Janíkova / vzdula se podle / věšteckého slova, / a kuna, kterou v noci / ucítily psi, / stala se čímsi / devítihlavým / ze stránek / apokalypsy.“ Úryvek z básně *Sucho*, V II, s. 31–32.

⁴ „Říkají o nás, / píší o nás články, / do délky i zrodu / z rodu tasemnic, / prý, potlačili snění, / a co víc, / zabili duši. Nutí lidi k práci! / Eh, krtci krátkozraci! / Ta fantazie, / kterou oni chtějí, / netvoří hřebík, / natož orchideji. / I vzkazují jim / naši textiláci, / že obléknou už dneska / Popelku / od hlavy k patě / samý vkus a svit – / z oříšku stokrát menšího / než ten v té pohádce. / My fantazii vložili jsme do práce, / my si jí nelestíme / nehty malíků / při odchodu na ples / módních básníků.“ b. *Fantazie*, V II, s. 17–18.

⁵ V roce 1965 se Kainar k této skutečnosti vrátil v diskusi o poezii, která byla vedena na stránkách *Plamene*: „Moje *Veliká láska* je jistě určitý básnický omyl, vzniklý pod dojmem Majakovského, kterého jsem velmi miloval a s nímž jsem se nikdy nevyrovnal, ale přitom omyl, za který se příliš nestydím; to jsou prostě ty náhody ve vývoji, které si každý poctivý básník musí připustit.“ (*Plamen* 6, 1964, č. 5, s. 145)

⁶ b. *Exkomunikace, Veliká láska*, V II, s. 22.

⁷ Mj. b. *Dívky* ze sb. *Nové mýty*, V I, s. 387 an.

⁸ Citace z básně *Sucho* ze sb. *Veliká láska*, V II, s. 32–33.

⁹ V II, s. 35.

¹⁰ V II, s. 36. Srovnej jinakost obrazu slunečního kotouče, který není emblémem zítřků, slunečných zítřků, se znaky tepla, světla, jitra, nového dne, nové budoucnosti, s obrazem rané básně *Žebrák*, kde slunce je nedosažitelnou, vzdálenou a jen další marnost potvrzující entitou: „dým marných obětí / natáhl zvolna své čpějící ruce / k měděné sluneční minci.“ V I, s. 24, přetisk básně ze *Studentského časopisu* z roku 1936.

¹¹ Báseň *Jeřáb*, V II, s. 76.

¹² Inklinaci k takovým obrazům i schopnost zvolit adekvátní básnické prostředky pro zachycení obrazů měst spojených s apokalyptickými vizemi osvědčí Závada v právě sledovaném desetiletí v přebásněných *Žalmů*, jak je známe ze souborů *Pětí básnických svitků* z roku 1958.

¹³ Citace závěrečných čtyřverší úvodní básně *Město zlata* ze sbírky *Město světla* (dále MS), s. 10.

¹⁴ Citace závěru básně *Pád*, MS, s. 12.

¹⁵ Citace z básně *Civilizace smrti*, MS, s. 31.

- ¹⁶ Citace ze závěru básně *Kominik*, MS, s. 54.
- ¹⁷ Kdy textová subverzibilita nevyvrací, ale pouze podvrací systém; zpochybňuje jej v rámci daného systému, zbavuje jej platnosti.
- ¹⁸ Citace z básně *Černý kraj*, MS, s. 63.
- ¹⁹ Citace z básně *Úderníci*, MS, s. 56.
- ²⁰ „Jak modla plná hlíny / na poli hrouda leží. / Ani krvavé obětiny, / ani slzy a pot ji neobměkčí. // Zjeví se božské slunce / a chvíli mírně prší. / Hrouda to nevydrží, / něhou kлокotá prudce. / Vyletí z brázd a zpívá / a je to jásající skřivan, / pln nebe jako bůh.“ Citace MS, s. 73.
- ²¹ Citace závěrečného čtyřverší básně *Strojník na šachtě*, MS, s. 61.

O SIZYFOVSKOM ÚDELE KUNDEROVHO HRDINU

XÉNIA ČINČUROVÁ

V Kunderovom románe *Žert* hlavná postava, Ludvík, takto opisuje prvé stretnutie s Luciou: „Šla práve proti mně; (...) proč jsem ji neminul a nešel dál? Bylo to způsobeno zvláštní loudavostí mé vycházky? (...) anebo to bylo v Luciině zjevu? Ale vždyť ten zjev byl zcela obyčejný, a i když mne později právě táto *obyčejnost* dojímalá a přitahovala, čím to, že mne zarazila a zastavila hned na první pohled?“¹ Je to situácia, ktorá nedáva zmysel, a napriek tomu pôsobí naliehavo. Dožaduje sa zdôvodnenia, ktoré akoby nebolo možné objaviť v zrejmom. V prvom momente vysvetlenie ponúkajú okolnosti: mladíkov bezcieľny pohyb či pôsobivý výzor dievčiny. Ale tento predpoklad sa nepotvrďuje. Lucia je až neuveriteľne všedná, a tak rozprávač hľadá ďalej: „Nevím. Jisto je pouze, že jsem zůstal stát a díval se za dívkou: šla pomalým, nespěchavým krokem. (...) byla to snad ta zvláštní Luciina pomalost, co mne tak upoutalo, pomalost, z níž jako by vyzařovalo odevzdané vědomí, že není kam spěchat a že je zbytečné vztahovat po něčem netrpělivé ruce.“ (Kundera, s. 69) Bez toho, že by mladík vedel, čo chce urobiť, prerušuje chôdzu a sústredene vníma dievčinu. Necháva sa vtiahnuť do skutočnosti, s ktorou sa až dosiaľ konfrontoval iróniou. A práve toto splynutie so svetom mu umožňuje chápať. Zisťuje, že to, čo ho vnútorne zasiahlo, nebolo dianie, ale jeho nedostatok. Tam, kde vždy býva cieľ, život odhalil prázdno.

„Sedla si na lavičku; pomalost ji neopouštěla ani na chvíli, mohl bych málem říci, že i *seděla pomalu*; nerozhlížela se, netěkala, seděla, jako se sedí, když se čeká na operaci nebo na něco, co nás upoutává natolik, že se nerozhlížíme a jsme obráceni zrakem do sebe.“ (Kundera, s. 70) To, čo vystupuje do popredia, nie je udalosť, ale jej nečakaná kvalita. *Pomalost* pôsobí dokonca neprimerane činnosťami, ku ktorým sa viaže. Uberá zmysel chôdzi a pridáva nadmerný sedeniu. Napriek pohybu oň v skutočnosti nejde, všetok význam spočíva v krajnej nehybnosti, ktorá stratila akúkoľvek väzbu so svetom. A ten vytrvalo smeruje k cieľu, čo je v nedohľadne. V texte sa to nazýva „historickým optimizmom“ (Kundera, s. 35), či „nepremožiteľnou logikou.“ (Kundera, s. 43). Ide o priam diabolskú interpretáciu diania ako dejinnej nevyhnutnosti, ktorej sa nedá vzoprieť.

Po tom, čo Ludvíka proti jeho vlastnému presvedčeniu obvinia z nepriateľstva k štátnej doktríne, konštatuje: „Začal jsem chápat, že není síly, která by mohla změnit onen obraz mé osoby, který je uložen kdesi v nejvyšší rozhodčí síni lidských osudů; pochopil jsem, že tento obraz (jakkoli nepodobný mně) je mnohem skutečnější než já sám; že je nikoli on mým, nýbrž já jeho stínem.“ (Kundera, s. 54) V totálnej kontaminácii Kunderovho sveta ideológiou, ne-

zostáva miesto pre autenticitu. Človek sa stáva svojím tieňom, rodné mesto odtlačkom dávnej minulosti (Kundera, s. 11) a láska len zavŕšením zväzáckych povinností (Kundera, s. 23). V mocenskom priestore neexistuje možnosť intimity. Matka je pochovaná v cudzej hrobke (Kundera, s. 11) a šire polia sú „propíchaná železnými konstrukciami stožáru s elektrickými drátami.“ (Kundera, s. 33) Presiaknutie života ideológiou je tak hlboké, že zasahuje aj hlas ako najintímnejší zdroj telesnej identity.

„Totožnosť pred chvíľou s úžasem zjištěná“ sa začína „pomalou rozplývajúcou a ztrácať.“ (Kundera, s. 17) Ludvíkovo opätovné stretnutie s Luciou je plné neistoty. Z jej úst zanieva cudzí hlas, ale on chce radšej veriť jej rukám. Hmat je bezprostrednejším zdrojom uistenia sa než sluch. Ten ponorený vo svete politických proklamácií už stratil schopnosť identifikovať pravdu. Posun od sluchu k hmatu je aj svedectvom straty odstupu, ktorý je predpokladom kultúry. Ide o návrat k živočíšnej odkázanosti na telesnosť, o jeden z posledných spôsobov uisťovania sa o svete. Zrak zlyháva takmer úplne. Ludvík Luciú na prvý pohľad nespoznal, a i keď ju neskôr identifikoval, bol to len neistý pocit, o ktorom sám zapochyboval. Je nemožné uzrieť skutočného človeka za osobou, ktorú vymodelovala na svoju podobu politická strana. Tam, kde sú obrazy vopred dané, sa zrak stáva zbytočným.

Svedectvom sklznutia k paušalizovanému vnímaniu sveta, je aj Ludvíkov údiv nad okolnosťami jeho prvého stretnutia s dievčinou. Dá sa povedať, že Luciú nevidel, ale skôr zaznamenal. Neupútal ho jej zjav, ale to, že kráčala k nemu. Pohľad už nie je zárukou uzretia, videnie je v moci smerovania. Dominantné postavenie v spoločnosti nadobúda *dráha*. Ideológiou predurčený cieľ mení význam ľudských ciest na obežnice vymedzené príťažlivosťou planéty umiestnenej v strede. Život sa mení na mechanický pohyb a medziľudské vzťahy na zotrvačné rituály, ktorým ľahkovážny Ludvík odporuje neustálou iróniou.

Práve žartovanie v ľúbostnom pomere ho pripravilo o všetko, na čom postavil svoj život. „Markéta patrila medzi ženy, které berou všechno vážně (touto vlastností dokonale splývala se samým géníem doby) a jimž je dáno sudičkami do vínku, že schopnost víry bude jejich nejsilnější vlastností (...). My všichni na fakultě jsme měli Markétu rádi a více či méně jsme se o ní pokoušeli, což nám (...) nepřekáželo, abychom si z ní zároveň nedělali mírnou a dobře míněnou legraci (...).“ (Kundera, s. 35) Z kontextu možno vycítiť, že takýto prístup k dievčaťu má istý cieľ. Polemizovaním s hodnotou eliminovať pocit vlastného zaostávania. „Znevažovanie“ Markétinej dôverčivosti (Kundera, s. 45) nie je gestom slobody, ktoré by svedčilo o reálnej nezávislosti študentov na objekte ich „výsmechu“, tak ako ním nie je ani Ludvíkova irónia, aj keď pozlátka humoru tento dojem evokuje. V skutočnosti sú to len postoje odvodené, podmienené tým, čo ich podnecuje.

Podstatou irónie je „posun významu do opačného pólu“,² svedčiaci o jej otrockej zviazanosti s protikladom, voči ktorému sa vymedzuje. Obdobný charakter mal antitotalitný postoj disidentov a neoavantgardných umelcov v socialistickom Československu, ktorí, slovami českých teoretikov umenia Jany a Jiřího Ševčíkovcov, „zostali uzavretí v kontexte totality, pretože ju uznali za svojho jediného partnera a protivníka,“ definujúc sa „iba vzhľadom k nej“.³ Ludvíkova odlišnosť interpretovaná spoločnosťou ako „pozostatky individualizmu“ (Kundera, s. 36) je v skutočnosti len odrazom ideológie, závislosťou, za ktorou nie je prakticky možné nájsť jedinečnú osobnosť.

„Byl první rok po únoru osmačtyřicátého roku; začal nový život (...) a tvář toho nového života (...) byla strnule vážná, přičemž podivné na té vážnosti bylo to, že se nemračila, nýbrž

měla podobu úsměvu (...).“ (Kundera, s. 35) A práve tejto vonkajšej forme mladík uveril. Neuvedomujúc si rozdiel medzi uhladenosťou úsmevu a odstredivosťou irónie naivne vtípuje na adresu toho, čo chce byť brané až pateticky vážne. „Optimus je opium lidstva! Zdravý duch páchne blbostí! Ať žije Trockij!“ (Kundera, s. 38) Zmysel pre žart predpokladá veľkorysosť, ktorá modelu planéty s obežnicami chýba. Jednotná vízia sveta akokoľvek radostná nenecháva priestor pre vtípné pokusy o inakosť. Tá môže byť vo vzťahu k jedinému správne interpretovaná iba ako opozícia. A tak je logické, že konfliktom so spoločnosťou sa Ludvík neutvrďuje vo vlastnej jedinečnosti, ale naopak, dostáva sa do sporu sám so sebou, čo mu umožňuje so skutočnou úprimnosťou vystaviť vlastnú osobu verejnej sebakritike. V prostredí „nepriateľov štátu“ chce svoju nepodobnosť „nešt, byť ďalej tým, kým bolo rozhodnuto, že nejsem.“ (Kundera, s. 54) Keďže nie je sám sebou, zubami-nechtami sa drží identity, ktorú svojim občanom nariadila štátna moc. Frustrovaný zisťuje, že jeho „nepodobnosť“ zostáva nepovšimnutá (Kundera, s. 55), pretože videnie stratilo schopnosť uzretia.

Kultúrnu komunikáciu, postavenú na zrkovom odstupe, strieda „živočíšna“ intuícia. Ak sa chce Ludvík dozvedieť, musí sám seba otvoriť vnímaniu, ktoré skutočnosť nielen registruje, ale aj reflektuje. V tomto zmysle je na stretnutie s Luciou pripravený. Vyhodením zo školy a odvelením na vojnu bol vyradený zo sveta, s ktorým sa prirodzene identifikoval. „Octl jsem se mimo svou životní dráhu (...). Všechny nitě byly přervány (...). Nezůstalo mi nic než čas (...). Nebyl to už čas, jak jsem s ním přicházel do styku kdysi, čas metamorfovaný do práce, lásky, všeho možného úsilí (...). Teď ke mně přišel obnažen, sám o sobě (...) a donutil mne, (...) abych na něj stále myslel a cítil ustavičně jeho tíži.“ (Kundera, s. 56 – 7) To, čo Ludvík hodnotí ako katastrofu, je v skutočnosti jeho vyslobodením. Konflikt so spoločnosťou mu umožňuje vymaniť sa zo zovretia ideológie, ktorá mu predurčila jeho životnú dráhu. Ludvík už nie je vo vleku ozmysleného času, ale vystavený nutnosti dať mu vlastný význam. Vnímanie tejto príležitosti ako tiaže súvisí s dôsledkami celkového obratu postavy od abstrakcie k životu. Lahkosť unášajúcu k vopred stanovenému cieľu vystrieda váha rozhodnutí, bez záruky istoty. Nová paradigma prináša cit pre kvalitu, a tak v jeho vedomí vystupuje do popredia *pomalost'*. Tam, kde všetci upierajú pohľady k svetlejšiemu zajtrajškom, vyzerá nenáhlivosť prinajmenšom čudne. Naznačuje zmenu orientácie, rezignáciu na vonkajšie v mene vnútorného.

„Zvykal jsem si tedy pomalu na to, že můj život ztratil svou kontinuitu, že mi vypadl z rukou a že mi nezbude nic jiného než začít konečně být i vnitřně **tam** (zvýraznila X. Č.), kde opravdu a neodvolateľne jsem.“ (Kundera, s. 58) Ludvík miesto toho, aby zostal vo svojom vnútri, rozhodne sa vykročiť von, kde sú aj ostatní. Prispôsobenie identity zmenenému prostrediu svedčí o tragédii postavy, čo nevie byť sama sebou. Po tom, ako Ludvík upustí od štátnej doktríny, identifikuje sa s opozičným priestorom, ktorý mu ona pridela. Ide o prejav stratenosti človeka, ktorý nedokáže žiť autenticky, iba ideologicky. Paralelou dobrovoľného stotožnenia sa s vnútenými okolnosťami, s prijatím pravidiel násilníckej hry sú sexuálne postoje Kunderových ženských postáv, ktoré nachádzajú pôžitok vo vlastnom ponížení (Helena v *Žarte*, dievčina vo *Falošnom autostope*, riaditeľka v próze *Eduard a Boh*). Ideologizmus ako nástroj moci nie je len súčasťou verejného života, ale preniká do najintímnejších zákutí ľudských duší a čo je horšie, stáva sa ich prirodzenou súčasťou.

Neprekvapuje, že po rokoch má Ludvík neprijemný pocit pri pohľade do zrkadla. (Kundera, s. 16) Hrdina nie je schopný prijať vlastnú tvár ako znak individuálnej jedinečnosti. Výsledkom jeho hľadačstva identity, zmyslu vlastného života je vízia víťaznej pomsty, ktorá neprináša nič

iné, ako opätovné podriadenie seba vonkajšiemu účelu. Slovom K. Chvatíka: „Reprodukuje ve sféře soukromí pouze onen mechanismus, jehož se stal před léty obětí ve sféře veřejné.“⁴ Ludvík nechápe, že v týchto podmienkach je dôstojnejšie prehrať, než vyhrať. Miesto toho, aby prijal výzvu osudu kráčať nezávisle vlastnou cestou, vytrvalo bojuje so svetom, tlačiac ho pred sebou ako Sifyfos svoj balvan. Pretože slobodný nie je ten, kto bojuje proti režimu, ale ten, kto necíti potrebu vstupovať s ním vôbec do dialógu.

Summary

Kundera's Character and the Fate of Sisyphos

The interpretation of “The Joke” by M. Kundera is based on the opposition between resolute movement of the society to the future and surprising slowness of the heroine of the novel. Lucia represents the process of separation from the world that is under control of historical inevitability, the world soaked in ideology. On the other hand, the tragedy of the main character – Ludvík lies in his inability to separate himself from the society taking the ironic attitude and trying to take revenge. He does not understand that under these conditions is more honorable to loose than to win. Instead of going his own independent way he continues to fight against the world pushing it in front of him like Sisyphos. Because a real freedom is not in fighting the regime but in having no need to start any dialogue with it.

¹ M. Kundera: *Žert*. Atlantis, Brno 1991, s. 69. Z tohoto vydání pocházejí všechny citace v textu.

² T. Žilka: *Poetický slovník*. Tatran, Bratislava 1987, s. 109.

³ M. Orišková: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Petrus, Bratislava 2002, s. 61.

⁴ K. Chvatík: *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis, Brno 1994, s. 55.

IMIDŽ IMAGINACE A IMIDŽ IDEOLOGIE (Nad jedním zapomenutým románem Sonji Špálové)

VLADIMÍR NOVOTNÝ

V literárněhistorických kompendiích se v souvislosti s literárním dílem básničky a zejména prozaičky Sonji Špálové (1898–1994) zpravidla uplatňují takové charakteristiky nebo hodnotící atributy, které v rámci určitého vývojového kontextu tlumočí obecné přesvědčení, že se dílo této autorky mimo veškerou pochybnost blíží tzv. literárnímu průměru neboli mediokritě, že její knižní produkce má mnoho společného s tzv. populární četbou – a že romány Špálové nijak kvantitativně nevykročují z oblasti životopisného románu; navíc je pro ně příznačná výrazná tendence k romanesknosti, k nevybojné beletrizaci vytyčeného problému. Zdálo by se tedy, že filiace mezi ideologií a mezi literární tvorbou, resp. kontrast ideologie a imaginace nejsou a ani nemohou být v prozaickém odkazu této spisovatelky nikterak směřodatné nebo dokonce exponované: de facto se přece vůbec neprojevují v autorčině sice kultivovaném, sice čtivém, nicméně přece jenom umělecky nepřilíš náročném portrétování několika výrazných tvůrčích osobností našeho národního obrození.

Nelze totiž v žádném případě přehlédnout, že Sonja Špálová se ve svých románových biografiích, napsaných z valné části na rozhraní let třicátých a čtyřicátých, zřejmě záměrně vyvarovávala nějaké dobové politické nebo též jinak společensky aktuální tematické a ve svých knihách tohoto zaměření skoro až zálibně preferovala spíše rozmanité „citové přízvuky“ v životě našich obrozeneckých velikánů, zvláště v čase jejich mládí. Vycházela tedy jednoznačně z primátu literární imaginace, a to především ze svého smyslu pro subtilní psychologické nuance uměleckého zrání. Z tohoto pohledu je svrchovaně logické, máme-li se opřít o jednu roztomilou formulaci zkušeného lexikografa Jaroslava Kunce, že Špálové například v biografickém románu o Janu Nerudovi prý víc než světoobčanství „jsou milejší bolestné intimity básničky od jeho svérázného mládí snědého a černookého chlapce“.¹

Přesto ale různé způsoby pronikání či vstupování ideologie coby kategorie daného vyprávění, resp. ideologického kontextu, nejsou z hlediska literární a kulturní historie charakteristické výlučně pro známá, významná, politicky exponovaná beletristická díla, nýbrž, jak se nejednou zvláště z časového odstupu ukazuje, taktéž pro díla náležející spíše do uvedené mediokrity a takto v době své prvotní čtenářské recepce vnímaná a chápána. To znamená, že ideologický kontext může ovlivnit, více či méně intenzivně, též knihy autorů pokládaných v kanonické literárněhistorické a kulturněhistorické tradici za tvůrce naprosto nepolitické, event. neideologické – například i dílo Sonji Špálové, třebaže v konkrétním případě této spisovatelky můžeme

mluvit zejména o příslovečné výjimce, která definitivně potvrzuje pravidlo. Rovněž proto je ale zapotřebí hned zpočátku upozornit na některé evidentní paradoxy, jež doprovázejí podobné jednorázové vtažení prozaičky Sonji Špálové do nevyzpytatelných průsečíků ideologie a imaginace, resp. do již uvedené kontradikce ideologie versus imaginace.

Zejména ve druhé polovině třicátých let 20. století se tato autorka, jak stvrzuje i novodobý, akademický *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, „zaměřila na okruh čtenářsky přitažlivé prózy biografické, ztvárňující soukromý život významných osobností“.² Právě v tomto období, tj. na sklonku druhého předválečného desetiletí, Špálová nejprve uveřejňuje v roce 1937 román *Chlapec s harfou*, příběh mládí Karla Hynka Máchy, dva roky nato, čili v prvním roce protektorátu, další románovou biografii *Černý Honzík*, tj. již zmíněný román o Janu Nerudovi³ – a konečně v roce 1940 vydává svou třetí životopisnou knihu *Mánesovi*. V této biografické kronice vyzvedává netoliko členy věhlasného českého malířského rodu (což nepochybně přiřazuje její dílo k významným protektorátním titulům s vlasteneckou tematikou), nýbrž v první řadě jejich sestru Amálii, anděla strážného všech tehdejších rodinných uměleckých vznětů.

K populárnějšímu žánru biografického románu, v němž si autorka získala velké čtenářské renomé, se ale Špálová znovu přiklonila až po dlouhé časové prodlevě: vždyť teprve koncem padesátých let knižně vydala své románové vylíčení života hudebního skladatele Josefa Myslivečka – neobyčejně úspěšnou knihu *Il divino Boemo*. Mezitím, jak se ostatně konstatuje i v připomenutém akademickém *Slovníku*, se prozaička „v druhé polovině 40. let vrátila ke společenskému románu“⁴ – zřejmě tedy k takovému typu románového vyprávění, k němuž by bylo možné přičlenit například též její raný konvenční milostný příběh s názvem *Bludiště lásky* (situovaný do meziválečné Paříže), který vydala už v roce 1927, všehovšudy devětdvacet let stárá.

Jenže jediný závažný tvůrčí příspěvek Sonji Špálové k žánru společenského románu, o kterém se píše v uvedeném slovníkovém hesle, navíc příspěvek k specifickému žánru společenského románu s aktuální politickou tematikou, rozhodně nevznikl až v druhé polovině čtyřicátých let, nýbrž celé desetiletí předtím. Roztodivná souhra nejrůznějších okolností literárního života však vedla k tomu, že v době svého vzniku toto autorčino dílo nebylo vydáno: máme na mysli její skoro neznámý, dnes již bohužel (leč neprávem) zcela zapomenutý román z české současnosti (tedy z posledních předválečných roků) s dnes již poněkud groteskně znějícím názvem *Petruška a soudruzi*.

Spisovatelka tuto knihu přitom napsala už v letech 1935–1937 (!) – a její netradičně pojatý příběh mladého děvčete, které v tehdejší společenské ovzduší postupně proniká zpočátku do uměleckých a posléze i do radikálních politických levicových kruhů, dozajista můžeme z žánrového nebo tematického hlediska srovnávat zejména s analogicky polemicky koncipovaným politickým románem Jiřího Weila *Moskva – hranice*, vydaným v Praze v roce 1937, tedy ve stejné době, kdy Špálová dokončila svou knihu. Weilův román vyvolal u mluvčích kulturní levice velké pohoršení a poté přes půlstoletí nemohl být coby údajně ideologicky nepřípustný literární dokument ani jednou reeditován.⁵

Zdá se, že pravděpodobně právě tehdejší vskutku nevidaná a politicky účelová publicistická kampaň českého kulturního levicového tisku proti Weilově knize vydatně přispěla k následujícímu autorčině rozhodnutí román nevydat – a poté i k její volbě nové tematiky a jiného románového žánru, čili k tomu, že si Špálová právě v druhé polovině let třicátých raději předsevzala psát ideologicky neškodnou, neboli nepolitickou a nepolitizující biografickou

prózu. Proto se také svůj starší společenský román *Petruška a soudruzi*, odložený zpočátku ad acta, Sonja Špálová odhodlala vydat až po druhé světové válce, tj. v ovzduší poválečných nadějí, v atmosféře, která se jí tenkrát zdála být dostatečně liberální.

Její román, který mezitím nabyl na retrospektivním charakteru a pozbyl po deseti letech na bezprostřední aktuálnosti, nakonec přece jen vyšel. V knize sice najdeme vřočení 1947,⁶ jenže na knihkupecké pulty a do knihoven se *Petruška* dostala až po únoru 1948, až v létě téhož roku. Tato okolnost jednoznačně ovlivnila dobovou negativní kritickou reflexi autorčina díla: na jedné straně se o románu *Petruška a soudruzi* zřejmě záměrně vůbec nepsalo a nepokládalo za vhodné psát, na straně druhé, pokud k takové reflexi (v jednom jediném případě) přece jen došlo, byla programově odmítavá, jednou provždy vyobcovávající autorčin román z české moderní literatury. Tento úkol vzal na svá bedra literární historik a v té době také mladý kritik František Buriánek: ten ve své recenzi knihy Sonji Špálové, otištěné v Lidové kultuře, podrobil prózu *Petruška a soudruzi* nelítostné kritice, a to právě ve vyhoceně ideologické a publicistické rovině.⁷

Román *Petruška a soudruzi* byl tedy po svém opožděném vydání charakterizován (vyjeme-li alespoň z jeho zcela minimální kritické reflexe) jako jednoznačná ideologická záležitost, jako ideologicky nesprávné a nehodné následování umělecké dílo, které naprosto nespĺňovalo kritéria, uplatňovaná po únoru 1948 na knižní kulturu. Není divu, že od té doby již kniha nikdy nevyšla (sama Špálová, jak již jsme připomněli, se mohla vrátit do literárního kontextu až po dlouhém jedenáctiletém odmlčení, a to opět knihou biografickou, čili textem z ideologického pohledu zcela neutrálním) – a vzhledem k tomuto zdánlivě definitivnímu literárnímu zavržení se ocitla mezi spisovateli automaticky přiřazovanými k uvedené sféře mediokrity.

Tato faktická ostrakizace autorčina z pomyslného literárního Olympu (a z pouhé možnosti být vnímána alespoň v jeho blízkosti) posléze výrazně ovlivnila i charakter, resp. spíše zřetelnou absenci objektivních informací o tvorbě Sonji Špálové v rozličných spisovatelských slovnících. Právě kvůli svému poúnorovému zavržení pisatelky *Petrušky a soudruhů* nenajdeme heslo o jejím životě a díle například v „modrém“ *Slovníku českých spisovatelů* (z roku 1964), a to ani jako představitelku populární biografické prózy, ačkoli v tomto kompendiu narazíme na vícero obskurních postavíček tzv. pracujících v literatuře.⁸ Nenajdeme ji však ani v nejnovějším *Slovníku českých spisovatelů* z roku 2000, z něhož Sonju Špálovou z hesláře vytlačily dokonce i natolik efemérní jevy poslední doby, jako prozaička Danielle Dušková nebo nynější politolog, někdejší časopisecký kritik Bohumil Doležal.⁹

Evidentní ideologický prohřešek, spojovaný po roce 1948 s románem *Petruška a soudruzi*, se ale promítl rovněž do jiných formulací tohoto typu, které Špálovou od té doby nekompromisně vykazují na periférii české literatury. Například již zmíněný Jaroslav Kunc ve svém poválečném souhrnu českých beletristů předkládá negativní charakteristiku autorčina románu, jenž je podle jeho tvrzení „románovou karikaturou revolučního dělnického hnutí z počátků první republiky a let třicátých až po odvlékání komunistů do nacistických věznic a koncentráků. Na skupině mladých intelektuálů je tu ukázáno ovzduší, v jakém se rodil trockismus.“

„Středem děje je synek z maloměstské patricijské rodiny,“ pokračuje Kunc, „který se dostane v Praze do pseudoliterárního salonu pozérů a frázemilovných diskutérů. Problematika nebyla autorkou zvládnuta ani ideologicky ani umělecky,“ uzavírá Kunc svou zdrcující, v lexikografických příručkách vskutku ojedinělou ideologicky zacílenou anotaci, z níž na druhé straně není vůbec jasné, odkud se v knize vzala ona titulní *Petruška*, když prý jde v první

řadě o synka z maloměsta!¹⁰ Toto odmítnutí autorčiny prózy poté podpořil Kunc i v obecnější rovině, neboť už ve svém úvodním souhrnném hodnocení literárního díla Sonji Špálové skolemetsky konstatuje, že se tato romanciérka jako celek „v průměrných vyprávěních obvykle zamýšlí nad osudy citlivých žen“.¹¹

Do autorčiny galerie „citlivých žen“ ovšem náleží nejenom Petruška/Petronila ze zmíněného románu, nýbrž i protagonistka jejího dalšího románového vyprávění s názvem *Polyxena*. Na této knize pracovala Sonja Špálová v letech 1941–1943, kdy po úspěšné trojici životopisných příběhů a plna autorské zkušenosti s žánrem politického románu *Petruška a soudruzi*, jenž nakonec zůstal nevydán, vytvořila své dílo nejobsáhlejší a nesporně umělecky nejambicióznější: usilovala v něm především o psychologickou konfrontaci jedné citlivé lidské duše, ztělesněné příběhem mladé Polyxeny, s dobovou brutální společenskou realitou, zejména válečnou: mravní, notně bezútešné východisko, k němuž vypravěčka (stejně jako její hrdinka) dospívá, nabývá nakonec zřetelného vyznění v duchu křesťanského existencialismu. Zřejmé i z tohoto důvodu zůstal román nepovšimnut poválečnou kritikou, ač si jistě zaslouží srovnání s tehdejšími existenciálně laděnými knihami B. Brezovského aj.

Pouňorové ideologické odsouzení dolehlo na román *Petruška a soudruzi* jako zlé znamení, šířící kolem této knihy trvalé ovzduší apriorního, paušálního odmítání a s tím spjatého uměleckého bagatelizování celé autorčiny tvorby. Toto stanovisko se ještě dnes v dosti obskurní podobě promítlo i do hesla o Sonje Špálové v několikrát již zmiňovaném akademickém *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, kde se konkrétně o Petrušce a soudruzích praví, že se tento román prý odehrává „v období první republiky a okupace“.¹² V období první republiky nepochybně ano, poněvadž tato společensky aktuální kniha vznikla v letech 1935–1937, zato v období okupace nepochybně nikoli, poněvadž knížka byla napsána v letech 1935–1937 a spisovatelka k původní verzi už nepřipojila ani řádek, z něhož by tak či onak vyplývala nějaká, byť jen dílčí filiace na budoucí protektorátní poměry. V akademických *Dějninách české literatury IV* je v připojeném *Soupisu spisovatelů s životopisnými a biografickými údaji* román *Petruška a soudruzi* dokonce úplně vypuštěn, ačkoli ostatní autorčiny knižní tituly se v *Dějninách* všechny uvádějí – a u jiných tvůrců z téže doby figurují v *Soupisu* i jejich práce napsané v mnohem pozdějších desetiletích.¹³

V románu Sonji Špálové se pohybujeme především ve druhé polovině třicátých let a po nezbytné expozici jsme v něm již stále dějově ponořeni do prostředí tzv. profesionálních revolucionářů (v tomto případě jde o téma, které u nás právě s výjimkou po roce 1948 ideologicky pranýřované knihy Sonji Špálové vůbec nebylo v krásné literatuře zaznamenáno, natož reflektováno), působících z podnětu Kominterny v meziválečném Československu a „disciplinované“ posílajících na pokyn tajemných vyšších orgánů na smrt i své nedávné druhy soudruhy. Půdorys autorčiny prózy se opírá v první řadě o historii plachého děvčete Petronily / Petrušky, zprvu důvěřivé a především emocionálně zaslepené, kterou do revolucionářských kruhů přivádí láska, čili moment citové imaginace. Vlastní osou románu se potom stává postupné psychologické vystřízlivění Petruščino, tj. hrdinčino poznání, že jak její milý, tak jeho ideologičtí soukmenovci, zdánlivě tolik romantičtí a natolik idealističtí, nejsou žádnými hrdiny bez bázně a hany, oddaně sloužícími vysokým společenským ideálům, nýbrž že jde o jakási zakuklená monstra, o jakési novodobé homunkuly bez citu a morálky, resp. s umělými city a umělou morálkou.

Zejména toto dívčíno tragické prohlédnutí, její nenadálé osvícení z dlouhého času nevzdoucnosti (motivovaného nejenom soukromými pohnutkami, ale též nepřímou ideologicky) je v knize prezentováno především jako tragický kontrast imaginativního citu a ideologizujícího rozumu, jako krutý svár pragmatické revoluční morálky (navíc v českém prostředí vnímané jako poněkud cizorodý fenomén, zvláště když si volí přezdívky jako Ataman nebo Li) na straně jedné – a na druhé straně morálky tradiční, čili té, k níž se nakonec přiklání rovněž vypravěčka, tj. Sonja Špálová, jako k etické hierarchii výsostně humanistické.

Přičemž sama ideologie projevující se v profánní, konkrétní podobě, stejně jako ideologie o sobě zde ve svých důsledcích pokaždé vystupují ve veskrze negativní roli něčeho zhoubného, něčeho zkázonosného, především ale značně neústrojného. Takhle se vypravěčka a její dlouho nic netušící hrdinka v závěru knihy dívají i na profesionálního revolucionáře Berna, v němž dlouho spatřovaly učiněného anděla dobra: „A hle, on obchází kolem jejího lože a hledí na ni tak pronikavě. Agent provokatér! Zrádce! Člověk! Ale je Bern ještě člověkem? Nevzdal se svého lidství v okamžiku, kdy za krvavou úplatu jiných životů bral svůj život z rukou vražedného nepřítele? Ten, jež kdysi býval soudruhem Roderichem, je dávno ubit s ostatními soudruhy agentem provokatérem.“¹⁴

Nikoli náhodou jsme právě do souvislosti s dobou vzniku autorčiny prózy uvedli dokumentární politický román Jiřího Weila *Moskva-hranice*, reflektující (byť z jiného pohledu a v jiných geopolitických souřadnicích) analogické téma nenápadné, posléze však k tragickým důsledkům vedoucí ideologizace všedního a zejména soukromého života jednotlivých protagonistů. Krátce po druhé světové válce, kdy vyšla knižně próza *Petruška a soudruzi*, autorčin zřetelně polemický až neúprosně satirický obraz života a kvaziideálů jedné části české politické levice v třicátých letech mohl vyznívat i jako ideologicky zcela protichůdné, pranýřující vyličení určitých politicky neblaze exponovaných společenských kruhů, než bylo to, které si tehdy zvolila například mnohem zkušenější literátka Marie Pujmanová v druhém dílu své budoucí románové trilogie, tj. v próze *Hra s ohněm*, v knize vydané shodou okolností taktéž roku 1948 a situované rovněž do třicátých let 20. století, do „všedního života“ tzv. první republiky.

V tomto agitačním politickém románu s didaktickým zaměřením dává Marie Pujmanová nezakrytě najevo, že veškeré její politické a ideologické sympatie jsou na straně tzv. aktivních hrdinů, neboli čínorodých postav vesměs levicového politického smýšlení. Toto ideologické zacílení její knihy se nakonec promítlo i do nadějeplného kolektivního obrazu „národu továren“. Naopak příběh „citové výchovy“ z pera Sonji Špálové, příběh plaché Petronily, která se dostala do prostředí mladých pražských komunistických intelektuálů, vyzníval zvláště v atmosféře roku 1948 jako negace nebo dokonce profanace tehdy požadovaného postulátu aktivního hrdiny.

I když pomineme realie dobového politického klimatu a tehdejší tematické a nejednou i agitační kontexty české literatury, je zapotřebí zdůraznit, že tzv. aktivní hrdinkou (jakou se snaží být i protagonistka Weilova románu *Moskva – hranice*) se v navenek komorním, zároveň ale výrazně ideologickém románu Sonji Špálové *Petruška a soudruzi* stává její konečně prozřevší a sedmibolestná Petronila / Petruška paradoxně teprve po svém vyloučení z Komunistické strany Československa, což ji zdánlivě provždy začleňuje mezi tzv. statické aktéry svého času. Čili až v době, kdy po fiasku svého dlouholetého citového vztahu o to bolestněji rozpoznala sektářství a farizejství mluvčích meziválečné levicové Prahy.

Summary

Vladimír Novotný: Image of imagination and image of ideology (On a forgotten novel by Sonja Špálová)

The woman-writer Sonja Špálová (1898–1994) became famous especially for biographical novels on the artists of the 19th century. It is her attempts of the genre of social novels that have been forgotten and that are of much interest. It holds true of a prose *Polyxena*, which was written during the 2nd World War, and especially a novel *Petruška a soudruzi* (“*Petruška and Comrades*”) (the girl name Petruška being the diminutive of Petronila). In this novel, very special from the point of view of a theme, Špálová has combined the scheme of educational narrative and means of the topical political novel – and a story of the young woman who gets to know the backstage life of the then ideological attitudes and ideological crimes. This Špálová’s novel has been “excised” of the history of the Czech literature and after 1948 Špálová has never returned to the social and ideological problems

- ¹ Zkušební lexikograf Jaroslav Kunc charakterizuje román Sonji Špálové o Janu Nerudovi, tj. *Černý Honzik* (z roku 1939), slovy, že je „Neruda pro Špálovou důležitější svými citovými vztahy, než Neruda básník, umělec a veřejný činitel.“ Srov. J. Kunc: *Slovník soudobých českých spisovatelů. 2. díl, N–Ž*. Orbis, Praha 1946, s. 813. Uvádí však nesprávný letopočet jejího narození, tj. 1904 místo správného 1898.
- ² Srov. vbr [=Brožová, Věra]: Sonja Špálová. Heslo in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2, M–Ž*. Nakladatelství Brána + Knižní klub, Praha 1998, s. 502.
- ³ Až třetí vydání tohoto románu vyšlo v roce 1946 v původní, protektorátní cenzurou neokleštěné podobě.
- ⁴ *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, srov. pozn. 2, tamtéž.
- ⁵ Sonja Špálová začala svůj román psát v době, kdy byl Jiří Weil po dvou letech působení v moskevském nakladatelském ústředí Kominterny vyloučen z komunistické strany a poslán nejprve do kirgizské kolonie Interhelpo – a poté do „pracovního“, de facto koncentračního tábora při stavbě balchašského kombinátu v Kazachstánu. Beletrii a tedy i práci na dokumentárním politickém dvojrománu *Moskva-hranice a Dřevěná lžíce* se začal věnovat až po návratu do ČSR, neboli v době, kdy už Špálová měla svou knihu *Petruška a soudruzi* rozpracovanou. Srov. pja [=P. Janáček]: Jiří Weil. Heslo in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, srov. pozn. 2, s. 669.
- ⁶ Stejně jako předchozí autorčin román *Polyxena* vyšla i kniha *Petruška a soudruzi* (v redakci spisovatelů Mirka Elpla a Václava Prokūpka) v nakladatelství Družstvo Moravského kola spisovatelů v Brně v edici Vinice (jako její 16. svazek, zatímco *Polyxena* se stala zakládajícím svazkem této brněnské knihovny). Stojí za zmínku, že pouze tuto svou knihu podepsala prozaička nikoli jako Sonja Špálová, nýbrž jako Soňa Špálová, čili v podobě, která odpovídá slovanské a zejména ruské verzi tohoto kdysi populárního ženského křestního jména.
- ⁷ F. Buriánek: „Sonička a soudruzi“, *Lidová kultura* 4, 1948, č. 2, s. 7.
- ⁸ *Slovník českých spisovatelů*. Československý spisovatel, Praha 1964.
- ⁹ *Slovník českých spisovatelů*. Libri, Praha 2000.
- ¹⁰ J. Kunc: *Slovník českých spisovatelů beletristů 1945–1956*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1957, s. 416. Lexikograf uvádí nesprávný rok vydání, totiž 1948.
- ¹¹ Tamtéž, s. 415.
- ¹² Srov. pozn. 2, tamtéž.
- ¹³ Srov. *Dějiny české literatury IV*. Victoria Publishing, Praha 1965, s. 655–656.
- ¹⁴ Soňa Špálová: *Petruška a soudruzi*. Družstvo Moravského Kola spisovatelů, Brno 1947, s. 258.

„A VŠICHNI DOHROMADY UDĚLÁME MOC...“ (Domácí a zahraniční ohlas *Císařova pekaře*)

VÁCLAVA KOFRÁNKOVÁ

Patrně málokterý český film se do paměti diváků vepsal tak nesmazatelně jako *Císařův pekař a Pekařův císař* z roku 1951.¹ Snímek je televizní stálíci svátečních dnů podobně jako několik málo pohádek, s nimiž má mnoho společného. Werichova historická fantazie spoluvytvářela obraz rudolfínské epochy i uměnímilovného habsburského císaře v českém historickém povědomí několika generací a ovlivňuje Rudolfův portrét dodnes. Film upoutává nádhernou výpravou, hereckými výkony, ale především obrovskou dávkou humoru, jehož převahu nedolal ani režimní tlak na ideově správné vyznění.

Fantaskní svět manýristické rudolfínské Prahy s jejími všudypřítomnými stíny a tajemnou atmosférou Jana Wericha lákal dlouhodobě. Již v roce 1931 převedli s Voskovcem golemovskou pověst na jeviště Osvobozeného divadla.² Později spolupracovali s francouzským režisérem Julienem Duvivierem na filmovém přepisu legendy, ale rozešli se ve zlém pro rozdílné pojetí námětu. Duvivier si prosadil svou a film *Golem* natočil sám, přičemž Havlova barrandovská produkce naprosto opomněla Voskovcův a Werichův vklad.³ Jan Werich se k tématu vrátil znovu po válce a pro film částečně využil dramatickou předlohu z roku 1931. Divadelní *Golem* má s filmovým hodně společného (četné dialogy, motiv tajné chodby vedoucí do studny, Sirael atd.), rozchází se však v jedné zásadní rovině – filmový *Golem* je symbolem atomu, mohutné síly dřímající ve hmotě. Tomu je podřízena i jeho podoba, neosobní hliněný panák od sochaře Jaroslava Horejce.

Zatímco atomová paralela byla jedním z mnoha původních Werichových nápadů, třeskatý budovatelský nádech a třídní boj se mu příliš nezamlouval. Samotná zápletka filmu, Matějovo zatčení a pozdější záměna s císařem, byla v první verzi scénáře pojednána jako klasická veseloherní situace. Císař si měl vylomit zub o rukavici zapečenou do rohlíků. Teprve zásah Filmové rady, vrcholného schvalovacího orgánu, změnil grotesku na ideologickou zbraň a nechal Matěje uvěznit za rozdávání císařových obzvláště vypečených rohlíčků chudině.

Ostrý dohled nad scénářem filmu provázely pŕtky stranických aparátčiků o názorový monopol při formování nové československé kinematografie. Hrozilo dokonce zastavení natáčení a Werichovy pracovní neshody s režisérem Jiřím Krejčíkem odpŕrci filmu označovali za „projev negativního postoje k zestátněnému filmu i k lidově demokratickému zřídění“.⁴ Stranický spor mezi ministrem informací Václavem Kopeckým a šéfem Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavem Barešem nakonec přes Barešovy intervence u Gottwalda vyzněl ve

prospěch uměleckých filmů s politickým podtextem. *Císařův pekař* byl po mnoha peripetiích natočen režisérem Martinem Fričem a uveden do kin v prosinci 1951.

Jedním z mnoha argumentů pro dokončení filmu byla jeho nákladnost (stál více než 30 milionů korun) a exportní budoucnost. Václav Kopecký předpokládal, že Werichův snímek v zahraničí sklídí úspěch a kromě politického kapitálu (důkaz, že ideologie nemusí ve filmu převažovat) přinese i finance.⁵ Martin Frič ze zkrácené jednodílné exportní verze vystříhl křiklavé prozezimní pasáže a film putoval na evropské festivaly. Ideová koncepce díla však přesto neztratila svůj náboj, čehož si pochopitelně všimli i zahraniční kritikové.

Domácí kritika hodnotila *Císařova pekaře* vesměs pozitivně až nadšeně. Vyzdvihovala humorný nadhled a skvělé herecké výkony Jana Wericha i dalších protagonistů, Fričovu režii, okázalou a historicky zdařilou výpravu Jiřího Trnky a Jana Zázvorky, jemnou barevnou kameru Jana Stallicha i práci trikařů a maskérů. Recenzím s názvy jako *Za radost pro děti, za mír!* či *Mírotvorný film* pochopitelně vévodí rozbor ideového vyznění díla. Autoři zdůrazňují protiklad slabošského neschopného císaře, který se zabývá nevědeckou alchymií a magií a před starostí o lid utíká do nádhery svých sbírek i ženských náručí, a energického Matěje, muže z lidu nadaného přirozenou inteligencí, díky níž moudře vládne a přemůže spiklence. Počínaje šedou eminencí dvora komořím Langem, přes vypitý vojácký mozek maršála Russworna, lišácké přežívání podvodníka astrologa až po uhlaženého agenta cizích mocností Kelleyho „za těmito ostře vykreslenými postavami lumpů z rudolfínské doby cítíme dolarové lumpy dnešního světa, mávající atomovou pumou a zneklidňující mírumilovný svět“.⁶ Dlužno podotknout, že se tvůrci filmu při zobrazení těchto postav do značné míry drželi historické skutečnosti. Násilnický Russworm byl v roce 1605 popraven za zabití soka v jednom z jeho četných soubojů, Filipa Langa císař v roce 1607 vsadil do vězení kvůli finančním machinacím a úhořovitý Kelley po mnoha různých aférách skončil v kobce křivoklátského hradu.

Pro vysoce angažované recenzenty však spiklenci nezosobňovali jen západní hrozbu, ale i vnitřní nepřátele. Z úvahy básníka Jana Skácela v radikálně komunistickém brněnském listu *Rovnost* dýchá mrazivá atmosféra právě probíhajících stranických čistek: „Matěj prohání byrokraty a pány, kterým od nakukování klíčovými dírkami vyrazilo na oku od průvanu ječné zrnko. Tady dává Werich i notnou lekcí všem, kteří by chtěli prosadit do socialismu místo radosti dogmatické škarohlídství, na jejichž adresu ministr informací a osvěty Václav Kopecký nedávno řekl: „Socialismus znamená radost; znamená veselí, znamená krásu. Ten komunist, který se kaboní, to není dobrý komunist! Nejlepší komunist je ten, který se směje a dovede šířit radost.““ Skácelova kritika, podobně jako většina ostatních, závěrem volá po zodpovědnosti v zacházení s atomem: „(...) když lidé budou chtít, nebude atomové energie zneužito imperialisty k ničení a zkáze kultury a civilisace, ale bude sloužit k radostnému a tvořivému mírovému dílu.“⁷

Recenzenti v duchu sovětských pouček o angažovaném umění vyzdvihují především druhou část filmu jako ideově závaznou, protože zde lid – nositel dějinného pokroku – zvítězí a s budovatelskou písní na rtech si užívá zasloužených plodů své práce. Dokonalost filmu podle kritik narušovala jen jeho nezvyklá délka a příliš mnoho prostoru věnovaného zobrazení života císařského dvora. Lidový hrdina Matěj se objeví v úvodu prvního dílu, kde se s ním agitace chtivý divák setká jen chvilkově. Většinu času pak pozorujeme hemžení služebnictva kolem náladového císaře a pikle Rudolfových úředníků. Nejdál v kritice nedostatečného ideového náboje první části filmu zašel Antonín J. Liehm v *Literárních novinách*. Liehm charakterizuje

podstatu Werichovy komiky a sleduje její vliv na vyznění díla: „Werich, který tolik let bojoval proti buržoazii, (...) musil často bojovat jejími vlastními prostředky“, jimiž byl i „samoučelný humor a intelektuální slovní vtip. Je pochopitelné, že tento neustálý dotyk s nepřítelem zanechal i na Werichovi svoje stopy. (...) jsme tu u kořene slabin Císařova pekaře (to jest hlavně první část filmu). Wericha a jeho spolupracovníky příliš oslnila možnost bravurního komického žonglérství, příležitost „si zahrát“. A tak to, co mělo zůstat jenom dějovou expositivou, (...) umožňující rozvinutí celého příběhu tovaryše Matěje tím, že ukáže, proti čemu šel Matěj do boje, stalo se rázem polovinou filmu“, a je „na úkor jeho úderné síly, nahrazováno komikou bez obsahu.“ Liehm posléze konstatuje, že Werich „ve své příští práci, kdy bude třeba sáhnout do horkého dneška, bude potřebovat přátelské pomoci, která mu umožní zdolat budoucí úkoly, v nichž by se jistě zmíněné nedostatky projeví ještě zřetelněji“.⁸ Podobné mentorování Wericha jistě nejen popouzelo, ale i přesvědčovalo, že se musí za každou cenu vyhnout současným tématům.

Liehmova recenze nám otevírá cestu k pochopení Werichova tvůrčího záměru. Není na místě vytýkat mu zřejmý podíl na ideologickém zabarvení filmu. V meziválečné avantgardě převažovalo levicové smýšlení a Werich jistě ze svých předchozích názorů výrazně neslevil, což ovšem neznamená, že by přál komunismu. Naopak. Celý první díl filmu prosadil navzdory stranickému diktátu, aby si mohl zahrát roli, o níž dlouhá léta snil.⁹

Werichův Rudolf není jen dětinským starcem či zdegenerovaným despotou, jak by se na první pohled zdálo. Za jeho melancholií i záchvaty vzteku tušíme bezmoc člověka osamělého ve víru dějinných událostí, jimž se sice snaží všemožně utéci (výlet do Brandýsa za ztraceným mládím), ale které ho vždy nakonec pohltnou (po roce 1600 Rudolf II. trpěl vleklou psychickou krizí, kterou se mu již nikdy nepodařilo plně překonat). Stylizuje se do role směšného krále masopustu, který se s ironií sobě vlastní nakonec jde historicky znemožnit do ložnice hraběnky Stradové. V zobrazení Rudolfa II. se Jan Werich, kromě původního námětu k Duvivierovu filmu, nepochybně inspiroval revue Golem (děj se odehrává o masopustní noci roku 1600) i Shakespearovým Falstaffem, jehož postava ho dlouhodobě fascinovala.¹⁰

Ani pojetí spikleneckých dobrodružů není jednoznačné. Jejich heslo „Jménem civilizace“ může použít jakýkoli režim jako zástěrku své zruďné politiky. Účastníky komplotu proti Rudolfovi lze obecně vnímat jako bezpáteří technology moci, kteří jsou pro její zisk ochotni udělat cokoli. Werichovo vidění světa je jako vždy mnohoznačné, paralela s kariérou pouťových aparátčků více než zřejmá. Jako by k nám vrstevnatostí motivů přes hradbu staletí doléhal polyfonní zvuk rudolfinského manýrismu.

Manýristické motivy najdeme ve filmu téměř všude, ať už jde o převrácení rolí (záměnu individualit), nebo hrátky se zrcadlem (v této souvislosti připomeňme slavný Parmigianinův autoportrét s odrazem v zrcadle).¹¹ Werichovo okouzlení rudolfinskou epochou, které sdílel s přítelem Jiřím Trnkou, se promítlo i do nákladnosti výpravy a interiérů. Pro síň sbírek zapůjčila Národní galerie exponáty v ceně přibližně třicet milionů korun.¹² A ještě v jednom směru se projevil Werichův cit pro výtvarné umění. Scéna, v níž si císař při ranním oblékání prohlíží torzo sochy, je volně inspirována Brožíkovými obrazy Rudolfa II. a malbou od Emila Jana Lauffera v pražském Královském letohrádku.¹³

Zatímco československý tisk mnohoznačnost *Císařova pekaře* nevnímal a panovala zde, až na výjimky, samozřejmá názorová jednota, zahraniční noviny přinášejí zajímavější spektrum pohledů. Pochopitelně se v nich odráží politické zaměření novin a autorů, soudobá si-

tuace bipolárního světa, kulturní či historické stereotypy země, v níž je film uváděn, a místy i předpojatost či povýšenost recenzentů. Problém při hodnocení zpráv vyvolává rovněž těžká dostupnost originálních zahraničních pramenů. Jejich výtah sice pravidelně přinášel interní materiál Československého státního filmu *Film v přehledu zahraničního tisku*, z něhož čerpaly notně přebrané zprávy určené veřejnosti v časopisech *Filmové informace a Kino*, překlady textů ovšem neobsahovaly vždy plné znění původních dokumentů. Nepochybně zde zapůsobila autocenzura a tlak nadřízených orgánů.

Nákladný velkofilm postupně shlédli diváci ve třiceti zemích, což je s ohledem na možnosti tehdejší československé kinematografie svým způsobem rarita.¹⁴ Kritikové z východního bloku opěvovali ideový náboj filmu, který byl podáván stravitelně a s humorem. Zároveň však v duchu Antonína J. Liehna kárali zvýraznění Rudolfova dvora na úkor dějinné úlohy lidu. Nejhlouběji pronikl k podstatě snímku i Werichova mistrovství sovětský herec Boris Čirkov: „(...) k vyjádření pravdivého obsahu musí umění využívat svých tvárných prostředků, jen jemu vlastních, musí myšlenku oblékat do uměleckých obrazů; nesmí však proměňovat své hrdiny v moralisty. (...) Za svůj úspěch film v mnohém směru vděčí skvělému výkonu Jana Wericha“, který „vytvořil dva naprosto rozdílné charaktery a dal jim oběma jasnou a svéráznou komiku. (...) Ale tento krásný film má podle našeho názoru i nedostatek: scény, ukazující monarchův dvůr, jsou v něm propracovány s větší důkladností než scény, odhalující lid, který miluje život.“¹⁵

Západní zahraniční ohlasy, mezi nimiž dominují anglosaský kulturní okruh, severní Evropa, Itálie a Rakousko, považují otupení třídního boje samozřejmě za přednost filmu. Přes četné výhrady k délce díla či jeho ideologickému podbarvení vyznívají recenze vesměs pozitivně. Západní tisk oceňuje humorné scény, skvělou výpravu, kameru a barvu, režii a herecký výkon Jana Wericha. Jeden z londýnských deníků komentuje ztvárnění rudolfínské epochy jako „překvapivě veselý příběh o falstaffovském císaři“.¹⁶ Odborné filmové listy hodnotí i herce ve vedlejších rolích, přičemž si všímají hlavně zdařilých kreací Jiřího Plachého a Františka Černého. Za všechny uvedme příklad z britského časopisu *Kinematograph Weekly*: „Pestrý, komický příběh (...) je vyprávěn stylem historické crazy, který je výborně vhodný (...). Film může přilákat širší obecenstvo než jaké obvykle přitahují zahraniční filmy (...). Režisér Martin Frič udržuje rušný spád a přináší spoustu komických situací, ale film je příliš dlouhý a vtip občas přehraný. Barevná fotografie je obdivuhodná a herecké výkony výborné.“¹⁷

Zdaleka ne všechny západní recenze znějí tak lichotivě. Pro atmosféru stihomamů studené války jsou příznačné poznámky typu „třikrát velké rudé hurá Golemovi“ či zdrženlivý komentář amerického filmového časopisu *Variety*. Po údivu nad malou dávkou propagandy v tomto snímku a přiměřené chvále hereckých výkonů recenzent dodává: „Kamera a stříh jsou velmi chabé, barva (patrně Sovcolor) se nevyrovná Technicoloru nebo Eastmancoloru.“¹⁸ Pocit technické převahy nemohl být vyjádřen přesněji, kritik ovšem prokázal fatální nedostatek rozhledu. Především recenze chválily barvy *Císařova pekaře* oprávněně. Podle technických údajů (viz pozn. 1) byl totiž použit materiál Agfacolor a Eastmancolor.

I jinde než v USA se projevila nedůvěra k filmu zpoza železné opony. Většina recenzentů nesdílela obavy z ideové deformace, ale cenzura se na věc dívala jinak. Ve Finsku byla návštěva snímku omezena věkovým limitem 12 let, v Austrálii směli na film jen dospělí. Tamní novinář ironicky poznamenal: „Možná, že má mysl je příliš čistá, než abych mohl dělat cenzora.“¹⁹ Úsměv vzbuzuje rovněž jeden italský kritik, který doporučoval shlédnutí snímku jen

dospělým, protože by „Golem mohl poděsit děti“.²⁰ Jiný Ital zas komentoval okázalou výpravu *Císařova pekaře* jako snahu československého režimu ukázat, že na to máme.²¹

Z hlediska výzkumu historického povědomí a kulturních stereotypů jsou nejzajímavější rakouské kritiky. Celkem střízlivě, ovšem typicky rakousky, dílo hodnotí vídeňský list *Das Kleine Blatt*. „Rudolfa II., ve filmové postavě proti originálu značně zkrasleného, a jeho proletářského dvojníka zpracovali v ‚Císařově pekaři‘ originálním způsobem v poněkud tuhé těsto. Závin, který z něj Československý státní film upekli, je mírně lidově demokraticky připálený, je v něm však několik rozinek skvělých nápadů a je podán v nádherné výpravě.“²² Výprava a herecké výkony v očích rakouské kritiky film částečně rehabilitovaly. Někteří recenzenti si šťastně povšimli, že *Císařův pekař* nechce být historicky přesným dílem. Stereotypní pohled na společné česko-rakouské dějiny však většinou převažoval.

Rakušanům nešlo ani tak o lidově demokratické podbarvení filmu či atomový náboj, jako o zobrazení císaře Rudolfa II. *Wiener Zeitung* v článku *Překrucování historie* odmítá pojetí císaře, „kterého známe jako duševně čilého, tragického a magickým kouzlem obestřeného vládce, který se však zde objevuje jako úplný pitomec“.²³ Příznačná je i zpráva v *Neues Österreich*: „(...) je to film vtípný a byl by si mohl za terč řady duchaplných nápadů (...) vybrat jinou ústřední postavu. Avšak historická pravda je něčím, co náleží k našim humánním statkům, a tu si nechceme dát vzít, lhositelno jak a proč.“²⁴

Úzkostné lpění na „historické pravdě“ vyvolá na rtech současného badatele pobavený úsměv. Pro rakouskou kulturu i politiku 50. let však mělo zcela zásadní význam. Programový historismus čerpající z habsburského mýtu se měl stát novou ideovou osou válkou a nacismem otřesené společnosti. Ne náhodou pronikly do kritik *Císařova pekaře* odkazy na pojetí Rudolfa II. v *Bruderzwist im Hause Habsburg*, známé hře ikony rakouského dramatu Franze Grillparzera.²⁵ To vše v době obnovy zničeného Burgtheatru, slavnostně otevřeného v říjnu 1955 (krátce po podepsání státní smlouvy) neméně proslulou Grillparzerovou hrou *König Ottokars Glück und Ende*, příznačně vrcholící výkřikem „Habsburg für immer!“

Jisté vyčpělosti rakouského historismu si byli vědomi i někteří domácí recenzenti považující *Císařova pekaře* „za vtípnou perzifláž, která je plně na svém místě jako protiklad proti oněm stále převažovaným oslavám Habsburků, jak je známe z tak mnohých filmů rakouské produkce z poslední doby“.²⁶ Nepochybně měli na mysli tehdejší filmový kult Sisi a Franze Josefa. Absurdita dějin zapříčinila, že v téže době za severní hranicí Rakouska vznikaly snímky hájící „historickou pravdu“ husitskou, obrozenskou a Jiráskovu.

Co říci závěrem? Jakýkoli tvůrčí počín je vždy věrným obrazem své doby. Nezátížený kritik, ať už Čech nebo cizinec, rozhodně nemůže *Císařovu pekaři* upřít inteligentní humor, skvělé herecké výkony i nádhernou výpravu dokonale evokující atmosféru rudolfínské doby. Znalec Osvobozeného divadla Michal Schonberg v úvodu ke stejnojmenné knize psal o svých prvních zkušenostech s filmem: „A pak přišel Císařův pekař a Pekařův císař. Nezapomenutelný film a skvělá příležitost k úniku do světa, který neměl nic společného se světem za dveřmi biografu. Viděl jsem ho nejméně šestkrát a vůbec mě nenapadlo, že se mi formují nějaká estetická měřítko nebo vkus. Ale asi se to dělo.“

Summary

Václava Kofránková: “Together we can do a lot...” (Local and abroad reminiscences of The Emperor’s Baker)

The film *The Emperor’s Baker* (1951) presents a classic example of the fact that every work of art mirrors the time of its making. Critics from the Eastern block valued on one hand a peaceful usage of nuclear energy represented by the Golem figure and wonderful acting of Jan Werich as the emperor Rudolf II, on the other hand they criticised the insufficient role of the people as the creator of historical progress. Werich’s longing to shoot a good comedy went against the idea of the role of cinematography in cultural education that ideologists had. Western critics looked on the film with suspicion. Even though they valued its artistic qualities, they couldn’t put aside the ideological message behind it. The film was most criticised in Austria where there was a strong urge to look up to historical figures of Habsburg origin. Although Werich’s portrayal of Rudolf II is not as simple as seen by Austrian journalists, when the film was rated, historical myths won over the objective and critical view.

- ¹ Základní informace o *Císařově pekaři* – obsazení, děj, technické parametry snímku, přehled pramenů, literatury a ocenění viz *Český hraný film III (1945–1960)*. NFA, Praha 2001, s. 46–47. Podrobněji se filmem zabývali J. Knapík: „Trampoty ‚Císařova pekaře‘. Slavný film na pozadí ideologických sporů“, *Dějiny a současnost* 20, 1998, č. 6, s. 28–32; I. Klimeš: „Císařův pekař – Pekařův císař“, *Reflex* 13, 2002, č. 45, s. 76–79 a O. Suchý: *Werichův Golem a Golemův Werich*. Ikar, Praha 2005. Z Klimešova a Knapíkova článku vychází M. Koldinská: „Rudolfinská doba v českém historickém filmu“. In: *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal. NLN, Praha 2005, zvl. s. 170–172.
- ² J. Voskovec – J. Werich: *Hry*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 281–367.
- ³ Údaje o snímku *Golem* viz *Český hraný film II (1930–1945)*. NFA, Praha 1998, s. 100–102. Ke sporu s Duvivierem se Jiří Voskovec i Jan Werich opakovaně vyjadřovali. Viz např. M. Schonberg: *Rozhovory s Voskovcem*. Blízká setkání, Praha 1995, s. 106–108 či J. Werich: *Jan Werich vzpomíná... vlastně potlach*. Melantrich, Praha 1982, s. 150–151. Zmínky o konfliktu V+W s Duvivierem a vzpomínky Jana Zázvorky i Otakara Vávry na natáčení koprodukčního Golema shrnul O. Suchý: c. d., s. 51–84.
- ⁴ Viz J. Knapík: c. d., s. 30. Tamtéž o zásahu Filmové rady do scénáře i o stranických sporech kolem natáčení filmu.
- ⁵ Propagandistické cíle filmu při vývozu na západ vyjádřil generální ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček slovy: „Neprodáváme filmy do USA, aby byly promítány v kinech, ale proto, aby byly promítány v televizi, která má v USA asi 10 milionů účastníků. Můžeme jim promítat film, který usvědčuje ze lži všechny ty, kteří tvrdí, že za železnou oponou není svoboda uměleckého projevu (...).“ Viz J. Knapík: c. d., s. 31.
- ⁶ J. Opavský: „Císařův pekař“ a „Pekařův císař“, *Rudé právo* 32, 1952, č. 31, 6. 2. 1952, s. 3.
- ⁷ J. Skácel: „Mírotvorný film“, *Rovnost* 68, 1952, č. 63, 14. 3. 1952, nestr.
- ⁸ A. J. Liehn: „Optimistický smích Jana Wericha“, *Literární noviny* 1, 1952, č. 3, 23. 2. 1952, s. 6.
- ⁹ Architektu Janu Zázvorkovi Jan Werich svěřil své pocity z natáčení filmu i pracovních neshod s Jiřím Krejčíkem: „Vím, že těžkosti našeho biografu a jeho chudobné začátky nikoho z těch mladých nezajímají. Nevadí, jenomže já potřebuju ten film už proto, že o něj stojím jako herec, který nemá moc času nazbyt. Ano, vím, jak jsem složitý na režirování bez svého spoluhráče, partnera, a co je nejdůležitější, dramaturga, který je daleko, moc daleko od Barrandova a naší Kamy. (...) Dohodnout se na smyslu práce, alespoň produkčně, umělecky, o tom už teď silně pochybuju. Nesnesu a dokonce se bojím renoméže v umění, a proto mám špatnou náladu, přesto, že leititou touhu

- hrát Rudolfa mám teď na dosah ruky. Já ten film potřebuju (...).“ Podle dosud nepublikovaných Zázvorkových pamětí uvedl O. Suchý: c. d., s. 120–121.
- ¹⁰ Jan Werich pro sebe volně upravil Shakespearova Jindřicha IV. J. Werich: „Veselá hra o smutku stárnutí sira Johna Falstaffa“, *Divadlo* 15, 1964; pod názvem *Falstaffovo babí léto*. Svoboda, Praha 1969.
- ¹¹ G. R. Hocke: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Triáda / H&H, Praha 2001.
- ¹² „Vzácné sbírky z Národní galerie ve filmu ‚Císařův pekař‘“, *Filmové informace* 2, 1951, č. 47, 22. 11. 1951, s. 14.
- ¹³ Inspiraci této scény historickou malbou Jan Werich převzal z úvodu revue *Golem*. Viz M. Schonberg: *Rozhovory s Voskovcem*, s. 88. Srov. reprodukce z katalogů V. Vlnas (ed): *Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena*. NG, Praha 1996, č. kat. XI. („Císař Rudolf II. přihlíží umístění slavné antické sochy Ilioneus ve svém muzeu“, E. J. Lauffner, 1866), komentář s odkazy na starší literaturu s. 61–62; N. Blažíčková – Horová (ed): *Václav Brožík (1851–1901)*. NG, Praha 2003, č. kat. 108 („Doba Rudolfa II.“, 1883), s. 56 a č. kat. 76 („Císař Rudolf II. u alchymisty“, 1881), s. 236.
- ¹⁴ Kromě Československa byl film uveden v Belgii, Francii, Holandsku, Rakousku, SRN, Itálii, Velké Británii, Dánsku, Švédsku, Finsku, Norsku, na Islandu, v USA, Austrálii, SSSR, Bulharsku, Maďarsku, NDR, Polsku, Rumunsku, dále v Libanonu, Turecku, Pákistánu, Indii, Mongolsku, Kolumbii, Venezuele, Paraguayi a Uruguayi. Tento monumentální přehled svědčí o průhledné exportní politice Československého státního filmu. Kromě snahy pokrýt celý „imperialistický“ blok jsou patrné možnosti tehdejšího vývozu, přímo závislého na zahraniční politice Sovětského svazu. Zčásti uměle zivený dojem obrovského zájmu o naše snímky hodnotili filmaři s koprodukčními zkušenostmi realisticky. Srov. zamyšlení nad stavem československé produkce v konfrontaci s britskou – „Jiří Weiss o sobě a jiných“, *Filmové novinky* 1965, č. 5 (květen), sign. -lg-, nestr.: „Nedělejme si iluze, Vlčí jáma, Císařův pekař i Dáblova past běžely několik málo týdnů v malých kinech (...).“
- ¹⁵ B. Čirkov: „Česká lidová komedie na plátně“, *Sovětský film* 2, 1953, č. 4 (červenec), s. 495–497 (citována recenze v *Pravdě* z 15. 5. 1953).
- ¹⁶ „Císařův pekař v Londýně“, *Filmové informace* 5, 1954, č. 16, 23. 4. 1954, s. 16 (cit. rec. v *New Statesman and Nation*).
- ¹⁷ „The Emperor’s Baker (Return of the Golem)“, *Kinematograph Weekly*, vol. 444, 1954, č. 2439, 25. 3. 1954, s. 17 (sign. B.W.). V českém překladu části recenze (viz „Britský tisk o Císařově pekaři“, *Kino* 9, 1954, č. 12, 3. 6. 1954, s. 189) chybí kritika přílišné délky filmu a místy samoúčelné komiky. Ukázku jsem doplnila tak, aby odpovídala anglickému originálu.
- ¹⁸ „Emperor and the Golem“, *Variety*, 12. 1. 1955, nestr. (sign. Gilb.). Srov. výtah z této recenze v interním materiálu Československého státního filmu – „Císařův pekař v New Yorku“, *Film v přehledu zahraničního tisku* (dále FPZT) 1955, č. 10–11 (15. 3.), s. 40.
- ¹⁹ „Premiéra ‚Císařova pekaře‘ v Austrálii“, *Filmové informace* 5, 1954, č. 41, 14. 10. 1954, s. 16–17.
- ²⁰ „Císařův pekař v Itálii“, *FPZT* 1955, č. 18 – 19 (15. 7.), s. 48–49 (cit. rec. v *Nuovo Cittadino*, 20. 1. 1955).
- ²¹ Tamtéž (cit. rec. v *Corriere delle Liguria*, 20. 1. 1955).
- ²² „Císařův Pekař“ ve Vídni“, *Ohlas filmů československé produkce v zahraničním tisku*, prosinec 1953, č. 3, s. 7 (cit. rec. z *Das Kleine Blatt*, 18. 10. 1953, sign. m.). Materiál k nahlédnutí v knihovně NFA v Praze, složka „Císařův pekař“.
- ²³ Tamtéž, s. 6 (cit. rec. „Překrucování historie“, *Wiener Zeitung*, 21. 10. 1953, sign. v.).
- ²⁴ Tamtéž, s. 4 (cit. rec. „Císařův pekař“, *Neues Österreich*, 18. 10. 1953, sign. m.).
- ²⁵ Ke Grillparzerovu pojetí Rudolfa II. a česko-rakouského „stýkání a potýkání“ viz Cl. Magris: *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Barrister & Principal / Triáda, Praha 2001, zvl. s. 93–132. Stručný přehled názorů na Rudolfa II. v české i cizí historiografii a umění od baroka do 20. století viz I. Čornejová – J. Rak – V. Vlnas: *Ve stínu tvých křídel... Habsburkové v českých dějinách*. Grafoprint-Neubert, Praha 1995, s. 64–85.
- ²⁶ „Císařův Pekař“ ve Vídni“ (viz pozn. 23). s. 1 – 2 (cit. rec. „Císař a jeho pekař“ (Česká satira na Habsburky)“, *Österreichische Volksstimme*, 17. 10. 1953, sign. s.w. / v.).

EXIL O DOMOVĚ. POZNÁMKY O EXILOVÉ LITERÁRNÍ KRITICE A PUBLICISTICE V PADESÁTÝCH LETECH

MICHAL PŘIBÁŇ

Literaturu vznikající v domácím prostředí a literaturu exilovou od sebe v padesátých letech dělila železná opona mnohem neprostupnější, než jak to pamatujeme ze sedmdesátých a osmdesátých let. Ale alespoň částečně překonatelná byla, byť v obou směrech různě obtížně. Zatímco v exilu vydávaná literatura se v padesátých letech dostávala k domácím čtenářům naprosto výjimečně, takřka vůbec, opačným směrem, tedy od nás do světa, knížky putovaly ne právě snadno, ale putovaly. Jestliže exiloví recenzenti chtěli psát o domácí produkci a nechtěli výběr posuzovaných textů světit pouhé náhodě, museli vynaložit nemalé úsilí, ale měli šanci. Mnohem snáze se zájemci mohli dostat k domácímu periodickému tisku; alespoň tak usuzuji z faktu, že veškeré informace o pohybech literárního života doma exilový tisk relativně pohodlně čerpal z Literárních novin, objevovaly se básně přetištěné z Května a později z Plamene – to ovšem už v šedesátých letech, kdy lze recenzní činnost Ladislava Radimského v Proměnách či Heleny Koskové ve Svědectví označit jako soustavnou.

Název konference by nás měl vést k úvahám o ideologii coby prvku, který literaturu kupodivu někdy možná inspiruje, ale určitě daleko častěji limituje a po všech stránkách determinuje. Nejsem si však úplně jist, jestli v souvislosti s exilem, natož literárním, je rozumné tento pojem používat. Exulanti byli možná náchylni k různým ideologiím (zvláště prvních zhruba pět let po únoru, kdy počet exilových politických stran div nepřevyšoval množství samotných exulantů), ale to, co politicky různorodě orientovaný exil spojovalo, totiž nekomunismus, případně antikomunismus, byla spíše idea než ideologie. Existovalo sice několik koncepcí, jak s komunismem ve staré vlasti zacházet, ale žádnou z nich bych na ideologii nepovyšoval. Proč tedy a o čem vlastně chci ještě hovořit?

Protože ideologie nepochybně stála *proti exilu*. Chtěl-li exil uvažovat o domácí literatuře a literárním životě, musel uvažovat jednak o ideologii samotné, a jednak o vlastních dílech či trendech literárního života, které byly často ideologií jak inspirovány, tak determinovány – ale ne vždy a ne vždy stejně. Exil se musel naučit rozumět tomu, jakým způsobem domácí autoři ideologii podléhají anebo odolávají, jak se s ní vyrovnávají, jak před ní uhýbají, jak ji současně vzývají a současně zrazují.

I.

Ústředním tématem exulantické publicistiky v prvních letech po únoru byly polemiky o vině a spoluvině. V souvislosti s literaturou či kulturou se podobné otázky řešily zřídka, ale přece. Pavel Tigrid napsal již v roce 1949: „Nejvíce jsme přispěli k pádu naší literatury, vědy a umění tím, že jsme pomáhali komunistickým kulturtrágrům rozleptávat nesporné pravdy, nebo že jsme alespoň nečinně k tomu přihlíželi. Dovolili jsme komunistům volně másti pojmy, vážně jsme s nimi debatovali o tom, zda svoboda tvorby je podmíněna či nikoliv, zda umění musí mít společensko-politickou funkci, zda kultura je především pro pracující. Svou nerozhodností, nejistotou a často i zbabělostí jsme způsobili, že stále víc se tvorba hodnotila podle hledisek ideologických a politických (rozuměj komunistických) a že nakonec takřka všude zvítězilo zvrácené přesvědčení, že umění a literatura musí sloužit režimu, státu, straně, opěvovat je a tím i upevňovat.“¹

V jednom ze svých pravidelných „projevů k domovu“ na vlnách Svobodné Evropy pravil Ferdinand Peroutka: „Nemá smyslu, abychom odtud, po tolika zklamáních, vyzývali české spisovatele ke statečnosti. Snad vše, co můžeme udělat, je popisovat jejich hanbu.“² Nebylo však snadné dostat se k přesným informacím; chtěl-li exil soudit, musel tak činit na základě „otevřených zdrojů“ a na základě vlastní paměti. Mohl se tedy vyjadřovat ke kultu Julia Fučíka, neboť jeho součástí byla komunistická interpretace minulosti, kterou exulanti zažili ještě jako neexulanti. Z týchž důvodů bylo možno komentovat tzv. jiráskovskou akci, později se předmětem debat stal život a dílo Karla Čapka, Petra Bezruče, ale i Františka Halase (zvláště v souvislosti s jeho domnělou politickou závětí).

Jedním z dalších frekventovaných témat literární publicistiky v prvních letech exilu byli představitelé někdejší avantgardy. Komentátoři se ovšem obvykle nespokojovali s pouhým konstatováním faktů, nýbrž se pokoušeli o jejich – často spekulativní – výklad, někdy bohužel pochybený vzhledem k nepřesným „vstupním“ informacím. Domácí informátoři zřejmě často zaměňovali dohady, neověřené zprávy a svá chmurná očekávání za fakta: tak se objevovaly zprávy o údajné sebevraždě Karla Teigehe, s níž bývala dávána do přímé souvislosti sebevražda Konstantina Biebla, zmiňován byl i údajný pokus o sebevraždu Jaroslava Seiferta.³ Jakmile se však podařilo vytvořit spolehlivé kanály z Československa na Západ, začaly v exilovém tisku převažovat věrohodné informace. Zásluhy na tom měla zejména Svobodná Evropa, své domácí kontakty však měly i některé časopisy, jejichž redaktoři se navíc alespoň do určité míry naučili číst mezi řádky komunistických sdělovacích prostředků a takto získané informace víceméně správně vyhodnocovat.

Přestože pomalu míjel čas jednoduchých odsudků, postoj kulturního exilu k poúnorovým skutkům jednotlivých představitelů někdejší avantgardy (ale i k avantgardě samotné) byl převážně kritický – a můžeme zvažovat, nakolik hrála roli kritéria estetická, či kritéria – politická? Ideová? Ideologická? Když exilový básník Jaromír Měšťan v jedné básni přirovnal sebevraždu zahynuvšího Konstantina Biebla k Ikarovi, odpověděl mu Robert Vlach, rovněž exilový básník a patrně nejdůležitější organizátor literárního života exilu v padesátých letech, vcelku vyhocenou otázkou, zda lze „básnickou genialitu“ považovat za hodnotu, která vyváží mravní poklesky a selhání. A i kdybychom prý tuto tezi akceptovali, nenajdeme v Bieblově díle nic, co by Měšťana opravňovalo k uvedenému přirovnání: „Ikaros (...) chtěl vzlétnout ke slunci, a *proto* tragicky zahynul. Biebl spáchal sebevraždu, dohnán k ní svými soudruhy, jimž se přes svou poctivou snahu nezdál dost aktivistický. Stačí tahle paralela k povýšení Biebla

na Ikara, na symbol, na *hrdinu*? Lze toto pojetí mít za Měšřanovu básnickou licenci, nebo je to spíše *klamání veřejnosti*?" Vlach dále přímo konstatuje, že v případě autorů, jako je Konstantin Biebl, literární kritika nestačí – „je třeba poukázat také na [jejich] mravní stránku“.⁴ Přesto se na dalších řádcích vyrovnává i s Bieblovým dílem meziválečným – proletářskou poezií shledává neživotnou, poetismus „skleníkový, kavárenský“ a surrealismus „ne zvlášť originální“. Zdá se tedy, že Vlach si byl vědom spornosti výše vyjádřeného moralistního postoje a cítil potřebu vyhnout se možnému rozpornému hodnocení morálních a uměleckých kvalit téhož autora.

Přiznat svému domnělému či skutečnému ideovému odpůrci umělecké kvality bylo pro exil v polovině padesátých let nesnadné. Částečné uznání si kromě odsudků vysloužil – ovšem až po smrti – Vítězslav Nezval. Ještě v roce 1957 František Listopad, inspirován starším Nezvalovým textem, přirovnává básníka ke zbabělci, který tak dlouho ustupuje, až se za trest promění v raka, který bude couvat po všechny časy.⁵ Ale o rok později publikoval autor skrývající se po šifrou Ph (pravděpodobně Petr Hrubý) jakousi koláž z výroků, jež se objevily v nekrolozích uveřejněných po Nezvalově smrti zejména v Literárních novinách: z této koláže Nezval vychází nikoli jako zbabělec, nýbrž spíše jako bojovník za moderní umění proti politickým dogmatům, který v bitevním poli kličkuje mezi střelami protivníků zcela neozbrojen. „Komunističtí básníci umírají rozčarováni,“ píše autor. A pokračuje: „Okolnosti smrti Vítězslava Nezvala jsou stejně záhadné a posmrtné projevy jeho přátel stejně výmluvné svými náznaky, jako byly po smrti Bieblově, dokud ještě pravda nebyla oficiálně doznána.“⁶ Hrubý tak naznačuje eventualitu, že Nezval nemusel umřít přirozenou smrtí, že se mohl sám stát obětí režimu, a vyjadřuje tak potřebu přisoudit prokazatelně dobrému básníku ještě i jiné, „mimoumělecké“ kvality tak, aby soud mohl být vysloven opět jen *jeden*. Naopak Václav Michl v Hlasu domova přísně rozlišuje mezi kvalitami Nezvala-básníka a Nezvala-člověka („Kdykoli začal psát bolševicky, přestal být básníkem“) a táže se, zda si Nezval zasloužil, „aby u rakve, kde měli stát André Breton, Henry Miller nebo Dylan Thomas, stáli takoví trpaslíci jako Turek Hikmet“.⁷

II.

Po druhém sjezdu spisovatelů v roce 1956 se dala domácí literární scéna do určitého pohybu, jehož směr a tempo nebyly zcela srozumitelné ani domácím, natož exilovému pozorovateli. Na rozdíl od ohlasu doma nevyvolal druhý sjezd mezi exulanty žádné velké nadšení, byť Seifertův i Hrubínův projev byly kvitovány s uznáním. Podzimní tzv. „maďarské události“ ovšem znamenaly v dějinách poúnorového exilu podstatný přelom. Skutečnost, že se v Československu nenašla síla, která by maďarského příkladu následovala, nebo mu alespoň vyjádřila podporu, způsobila v podstatné části intelektuálního exilu silné rozčarování, které je z dobové publicistiky – a z řetězového zániku téměř všech politických aktivit – dobře patrné. Méně tolerantní publicisté na svůj národ téměř zanevřeli, tolerantnější připustili, že dění za železnou oponou pravděpodobně napříště nebude snadné porozumět, i když právě schopnost porozumět možná bude nezbytnou podmínkou budoucího návratu domů. Pavel Tigrid se v nově založeném Svědectví pokusil o politický „dialog s protivníkem“: akceptoval tedy komunisty jako nositele ideologie, nikoli jen jako nositele státního teroru – a od konzervativního exilu, který chtěl komunisty nejprve ignorovat a potom trestat, si za to leccos vyslechl. Ovšem pokusit se o dialog na poli literárním, to už bylo z hlediska morálního (či

politického? ideového? ideologického?) přijatelnější. Navíc v domácí literatuře nastupovala nová generace. Po Nezvalově smrti už jako by nebyl důvod vyrovnávat se s avantgardou, meziválečných hlasatelů socialistického realismu už také tolik nežilo, a tak nejpozději počínaje knižními debuty Arnošta Lustiga a Josefa Škvoreckého na konci padesátých let si exilový tisk musí začít všimnout tvorby i takových autorů, jejichž předúnorová minulost byla prakticky neznámá či politicky irelevantní.

Předností exilové publicistiky komentující domácí situaci koncem padesátých let byla schopnost vnímat její vývoj ve východoevropských a středoevropských souvislostech. Zvláště časopisy *Svědectví* a *Zápisník* sledovaly kulturní a intelektuální pohyb v Sovětském svazu a v Polsku. Z konfrontace vrcholných tvůrčích činů ruské a polské literatury (Pasternak, Hlasko) s literaturou českou a slovenskou však vyplývala i silná skepse. Mnohé listy sice publikovaly tvorbu domácích autorů (přednostně zejména autorů mladší generace), většinou ji však přijímaly se zjevnou nedůvěrou.

Zamysleme se podrobněji nad kritickým ohlaselem *Zbabělců*, kteří představovali pro kulturní exil podobně závažný problém jako pro domácí oficiální kritiku – byť samozřejmě z jiných důvodů. Ačkoli opravdu z *jiných*?

Dříve než knihy samotné povšiml si exil kampaně, kterou proti ní rozpoutal domácí tisk. Text románu byl totiž většině exilových redakcí nedostupný, k dispozici byly pouze domácí recenze a několik zprostředkovaných informací. Podle římského Nového života prý „knihy strhuje realismem, který jako lučidlo rozpouští nánosy propagandy, jimiž režim oblepil pražskou revoluci, komunistický odboj a Rudou armádu“.⁸ Ovšem současně: „Knihu Škvoreckého bychom snad v jistém smyslu mohli srovnat s Pasternakovým *Doktorem Živagem*: je to tichý protest proti komunismu. Avšak pozitivních prvků (...) je v ní málo – ideál Dannyho je jazz a holky (srovnejme tento výrok s argumentací režimní kritiky v domácím tisku, pozn. MP). Avšak snad právě proto je kniha smutný obraz dnešní české mládeže, zmítající se v materialistickém nihilismu: komunismu se směje, ale vyšších ideálů nemá. Ty jí komunismus vzal.“⁹

Zbabělci byli v exilu zprvu nejčastěji interpretováni jako generační román, ale také jako jistá společenská – či přímo sociologická – sonda. Nejpronikavěji se pod tímto úhlem nad knihou zamyslel Ferdinand Peroutka. Jak z následujících citací vyplývá, Peroutka spojil prvky přístupu téměř impresionistického se soudem estetickým, sociologickým a snad i politickým. Pro Peroutkovu generaci představovali *Zbabělci* do jisté míry nástup nové literární kultury. Bez ohledu na ideologické rozpory povšiml si všichni recenzenti Peroutkovy generace Škvoreckého práce s jazykem a cítili potřebu na ni upozornit. Ovšem zatímco komunistické kritice poskytl autorův důraz na autenticitu projevu postav záminku k ideologickému útoku, poučený a ideologicky nepředpojatý Peroutka si sice uvědomuje, že cestou k čtenářskému prožitku musí překonávat překážky, jež mladší generace ani nezaznamená, ale zároveň mu neunikne, k jakému cíli se posléze dobere: „Ještě nikdy český spisovatel nedovolil si mluvit tak obscénně. Kniha začíná tím, že několik pásků sedí v hospodě a mluví sprostě o všech možných věcech. Také jejich pocity a názory jsou nemyté a nečesané, cynické, neupravené pro citlivé čtenáře. A když jsem přečetl dvacet stránek, zdálo se mi, že jsem dojat. (...) Je to protikulturní, protispoločenská, sobecká, anarchistická kniha. Nechává jedinou cestu otevřenou: k holkám a jazzu. Ideově není pro nic a proti ničemu. Ale když jsme vyčerpali všechny společenské námitky, jedna věc zůstává pro toho, kdo má pro to dost citlivosti: je to znamenitá literatura,

výtečný autor, který popisuje nevytéčné pocity a myšlenky. Z čistě literárního hlediska je to nejsilnější kniha, jaká vyšla v Čechách za posledních dvacet let.“¹⁰

Nebyl by to Peroutka, kdyby se nepokusil vyložit vznik *Zbabělců* jako společenský jev, jehož příčiny je záhodno zkoumat. A dospívá k názoru, že kořeny jevu neleží výhradně ve specifických podmínkách východního bloku (také tady můžeme hledat důkazy jeho ideologické nepředpojatosti): „Škvorecký není český problém. Patří k tomu širokému a nedisciplinovanému hnutí mládeže, která po celém světě nyní si přeje spíše vyjádřit své pocity než převzít za něco odpovědnost. Škvoreckého hlavní postava Danny vášnivě miluje jazz, a také v tom věru není osamocen. Z Japonska a Ruska také se ozývají zvuky jazzu, který nějak stal se hymnou této mládeže. Jazzem, beze slov, jen tóny, mládež nějak vyjadřuje své požadavky na život. Ještě nepovažuje za svou povinnost ujasnit si city: vyjadřuje je, jak přicházejí. Je to duch dvacátého století, který vane přes všechny země.“ Vedle zevrubné analýzy samotné postavy Dannyho i postoje autora vůči světu, který v románu stvořil, dotýká se Peroutka také otázky, čím tento román vyprovokoval hysterickou reakci stranické kritiky. *Zbabělci* jsou podle jeho mínění „bezděká obžaloba umělostí a nepravdivostí socialistického realismu. Škvorecký je jistě realista. Jeho kniha je jakási pomsta za to, že vláda falešně užívá slova realismus.“

Velmi vlídného přijetí se Škvoreckému pochopitelně dostalo od kritiků jeho generace (stať Jana Tumlíře ve Svědectví je napsána jakoby Dannyho jazykem a nese příznačný název „Tomu tenorákovi v bílém saku, co to tak slavně proslovil“).¹¹ Kampaň, kterou vedl proti *Zbabělcům* komunistický tisk, zase připoutala pozornost Pavla Tigrida, který o případu několikrát referoval na kongresech PEN klubu jako o kauze zřetelně politické. Možná jedinou výjimkou v této první pozitivní vlně exilových ohlasů byla studie Felixe Mikuly, uveřejněná v mnichovském časopisu Archa. Kritik analyzuje *Zbabělce* očima vyhraněného katolického intelektuála a dospívá k přesvědčení, že autor „vypsal věci a použil výrazů, které tuto jeho knihu sotva připustí mezi literaturu trvalé a všeobecné hodnoty – mezi literaturu světovou“. V závěru pak poněkud nespokojeně konstatuje – a pro nás je to se zřetelem k tématu konference výrok obzvláště pozoruhodný – že „spisovatelský talent je hodnota, která nemusí kráčet ruku v ruce se správnou ideologií“.¹²

Spontánní a až na uvedenou výjimku téměř nadšené přijetí *Zbabělců* exilovou kritikou vystřídalý úvahy o Škvoreckého další literární cestě. Při troše vůle porozumět domácí situaci by bývalo mohlo být i v exilu jasno, ale... Na základě několika povídek, uveřejněných v Hostu do domu, píše newyorský Zápiskník v roce 1961, že autor „připravuje sbírku Staré zlaté časy, v jejichž drobných prózách se posmívá první republice“. To nutně vrhá nové světlo i na jeho prvotinu: „Zbabělci mají v české literatuře posledních let jistě místo mimořádné. Z odstupu let se nám však zdá, že umělecké hodnoty této knihy byly v exilu namnoze přeceněny.“¹³ Jaroslav Strnad šel ještě dál a v témže čísle Zápiskníku Škvoreckého obvinil, že doslova plivl na svou lepší minulost a „vypotil únorovým nadšením čišící povídání“ – míněna je povídka *Můj táta haur a já...*¹⁴

Nejdále dospěl Václav Michl ve své opožděné recenzi *Zbabělců*, již otiskl Hlas domova až koncem dubna 1962: „Čekali jsme přes tři roky, než se nám dostal do ruky zaběhlý vý-tisk (...)!“ Recenzentovo nepochopení domácího vývoje po roce 1948 (a kdo ví, ne-li záměrné, jak nás záhy napadne) a ignorování faktů ve věci represe, již byl Škvorecký vystaven a o níž musel být Michl jako redaktor zpravodajského listu velmi dobře informován, se místy projevuje způsobem bezmála komickým: „Po přečtení knihy nemůže být pochyb, že Škvorecký

psal (...), jak tomu naši soudruzi dnes s oblibou říkají, „z komunistických pozic“. (...) Mám silné podezření, že Zbabělci byli spíchnuti velice narychlo, patrně s okem upřeným na nějakou tu státní cenu, které se kolem padesátého roku rychle dostávaly do módy. (...) Po formální stránce je Škvoreckého práce pod standardem vypravěčství, natož románové tvorby. Škvorecký měl možnost pracovat jako překladatel z angličtiny a na Zbabělcích je to sakramentsky vidět.“¹⁵ Z recenze však lze vyčíst a odhadnout ryze osobní důvody recenzentova postoje. V jednom odstavci se totiž zmiňuje o skutečné podobě „místních povstání“ na jaře 1945 a uvádí: „Účastnili se jich jak příslušníci buržoazie, tak dělnictva, a bojovali tam, kde byla možnost boje. Škvoreckého cynické narážky na zbabělost vedení jsou zcela nemístné.“

Zdá se, že srovnáme-li citované výroky exilového recenzenta s ideologicky motivovanými námitkami komunistických kritiků, dospějeme k překvapivým závěrům, platným ovšem pro ohlasy díla jediného, byť vcelku významného autora. Co však z toho všeho vyplývá obecněji pro ohlas domácí beletrie následujícího desetiletí?

Odmítání domácích literárních hodnot, které jsem ilustroval případem *Zbabělci*, by bylo lze doložit na některých exilových ohlasech mnoha dalších textů z šedesátých let. Vycházejí mohlo z nepochopení okolností a souvislostí, v nichž se autor a jeho čtenáři pohybují. Mohlo souviset i s přesvědčením, v exilu rozšířeným, že dílčí a ojedinělé pozitivní skutky – tedy i tvůrčí činy – fakticky odvádějí pozornost veřejnosti od jádra problému a pomáhají vytvářet škodlivou iluzi „mírného pokroku v mezích zákona“. Z tohoto hlediska tedy pomalý postupný vývoj vlastně zdržoval neodvratný příchod rozhodujícího otevřeného střetu mezi národem a samozvanou komunistickou mocí. Jiným možným výkladem je podvědomá snaha některých exulantů bagatelizovat pozitivní stránky domácího vývoje z důvodů v podstatě sebezáchovných: z domácí tragédie čerpal exil legitimitu i víru v budoucí zhodnocení (a společenské ocenění) své oběti, totiž odchodu z domova. Byl-li pozitivní vývoj v Československu možný i bez exulantů, nebylo možno vyloučit, že jejich oběť už navždy zůstane marná. A k tomu připočteme fakt, že mezi větší částí poúnorového kulturního exilu a nejvýznamnějšími představiteli domácí kultury šedesátých let vznikl přirozený generační odstup a že rozdílná životní empirie před i za železnou oponou předpokládala postupné složitě hledání společného komunikačního kódu.

Na přelomu padesátých a šedesátých let začíná být zřejmé, že domácí československá kultura se bude navzdory komplikované minulosti i přítomnosti napříště ubírat směrem, který neodpovídá prapůvodnímu exulantskému očekávání totálního úpadku. Lze vytušit, že s příchodem nové generace československých intelektuálů a umělců klesne význam kulturního exilu jako možné alternativy k neživotné kultuře stalinistického období a jejím dozvukům. Počátkem šedesátých let, tedy v okamžiku, do kterého jsme v našich poznámkách dospěli, se exil s těmito fakty musel začít vyrovnávat.

Summary

Michal Příběh: Exile on Home. Notes on 1950's Exiled Literary Criticism and Newspapers

This article deals with the approach of the Czech literary critics in exile to literary works written and published in the communist Czechoslovakia. Author directs his attention primarily to the period of the 1950's when the reflection in exile was focused namely on the works and life peripetia of the writers belonging to the generation of avantgarde (V Nezval, K Biebl, K Teige); later also on the works of the coming generation. Using the example of Josef Skvo-recky's novel *The Cowards*, author shows both the potential and the limits of the criteria the exile literary critics applied to literary works written in the homeland. However, it was this novel what made exile literary critics alter the way of reception and reflection of the literary works coming from the communist Czechoslovakia – in the 1960's, they were ready to accept this literature with much more respect

¹ P. Tigríd: „Zrada našich vzdělanců“, *Doba* (Ludwigsburg) 2, 1949, č. 7, s. 3–5.

² F. Peroutka: *Konec literatury české*. Vysíláno Svobodnou Evropou 24. 6. 1951. Knižně v publikaci F. Peroutky *Projevy k domovu*. Editions Sokolova, Paříž 1952, s. 58.

³ „Dopis o nouzi v umění“, *Svobodný zítřek* (Paříž) 2, 1949, č. 6, s. 3; podepsáno A. B., Praha.

⁴ Tamtéž.

⁵ F. Listopad: „Nezval se schovává za děti“, *Sklizeň* (Hamburk) 5, 1957, č. 1, s. 16–17.

⁶ „Halas, Biebl, Nezval...“, *Zápisník* (New York) 1, 1958, duben, s. 12–13; podepsáno –Ph.

⁷ V. Michl: „Smrt Roberta Davida“, *Hlas domova* (Melbourne) 8, 1958, č. 9, s. 5–6; podepsáno (Vm).

⁸ „Literární život v roce 1958“, *Nový život* (Řím) 11, 1959, č. 3, s. 78–79; nepodepsáno.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ F. Peroutka: „Problém mládeže“, *Zápisník* (New York) 2, 1959, č. říjen – listopad, s. 4–7. Odtud i další citace Peroutkova textu, který vznikl přepisem a mírným zkrácením tří jeho rozhlasových promluv na téma Škvoreckého románu. V původní podobě lze Peroutkovy projevy, vysílané Svobodnou Evropou ve dnech 29. 8., 5. 9. a 12. 9. 1959, najít v jeho knize *Budeme pokračovat* (Toronto, 68 Publishers 1984, s. 97–111).

¹¹ *Svědectví* (New York) 2, 1958/59, č. 8, s. 369n.

¹² F. Mikula: „Co je člověk“, *Archa* (Mnichov) 3 (35), 1960 – 63, č. 1, s. 20–22; č. 2, s. 44–48.

¹³ J: „Josef Škvorecký, autor dosud jediného...“, *Zápisník* (New York) 4, 1961, č. červenec–srpen, s. 7.

¹⁴ J. Strnad: „Optimismus je, když...“, *Zápisník* (New York) 4, 1961, č. červenec–srpen, s. 12–13.

¹⁵ V. Michl: „Jak to bylo s povstáním?“, *Hlas domova* (Melbourne) 12, 1962, č. 9, s. 5; podepsáno jun. – Odtud i další citáty z Michlovy recenze. – Nutno však upozornit, že již o dva roky dříve Michl vynášel nad Škvoreckého románem vcelku příkré soudy (mj. v článku „Povídky z hvězdného města“, *Hlas domova* (Melbourne) 10, 1960, č. 7, s. 5–6).

4. ÚSILÍ O ROZRUŠENÍ KÁNONU PADESÁTÝCH LET

GROTESKA V ČESKO(SLOVENSKOM) FILME A LITERATÚRE

TIBOR ŽILKA

V súčasnosti sa groteska v umení pokladá za estetickú kategóriu, ale má rozličné podoby.¹ Z recepcného hľadiska má najmenej tri rozličné formy: 1. komicko-smiešnu podobu, rozpracovanú na teoretickej úrovni M. M. Bachtinom; 2. založenú na hrôze, dese, na deformácii tvaru v podobe hydry, harpye, kyklopa alebo na monštruozite;² 3. budovanú na hravosti – sem by sme mohli zaradiť aj rozličné pokusy jazykovej hry Ch. Morgensterna, J. Joyca, E. Jandla. Slovo *grotesca* alebo *grotesco* je odvodené z talianskeho slova *grotta* (nem. die Grotte), ktoré sa dodnes používa vo význame jaskyňa. Pre objavenie a rozšírenie grotesky v umení má osobitný význam obdobie renesancie. V 15. storočí bol pri vykopávkach Titových kúpeľov v Ríme a neskôr aj v iných častiach Talianska odhalený osobitný druh orientálneho ornamentu, o ktorom sa predpokladalo, že sa na území súčasného Talianska udomácnil až v období kresťanstva. Tento spôsob dekoratívneho umenia dostal názov podľa podzemných jaskýň, v ktorých boli tieto ornamente objavené.³

Ukazuje sa, že za hlavný znak možno pokladať prelínanie extrémne protikladných prvkov, takých elementov, ktoré sa v realite či v bežnej medziľudskej komunikácii nedajú spojiť. Predĺžené tvary rastlín a s nimi poprepletané formy zvierat a ľudí, alebo cez rastliny prechádzajúce obrazy zvierat sú častými realizáciami grotesky v umení.⁴ Ak sa deformácia týka tvaru, ide zväčša o vyvolanie hrôzy, desu, strachu, ošklivosti. Ale táto záporná stránka sa obyčajne niečím aj vyvažuje: desivé, hrozné, strašné a deformované má aj druhú stránku – je neutralizované vyrovnávacím prvkom, protikladom, protipólom. M. M. Bachtin preskúmal hlavne tento princíp grotesky.⁵

M. M. Bachtin spracoval tzv. realistickú grotesku a okrajovo si všimol aj romantickú a modernistickú grotesku. Jeho monografia o Rabelaisovi patrí medzi najväčšie skvosty v rámci tvorby literárnovednej a estetickej proveniencie. Zdá sa, že treba vidieť a vysvetliť rozličné obmeny, peripetie grotesky v jednotlivých historických obdobiach a ich funkciu. K trom typom grotesky možno pridať ešte štvrtý typ – postmodernú grotesku. Každú grotesku pritom, podľa nás, reprezentuje istá emblematická postava – emblém ako model či symbol. Vychádza nám takého poradie emblematických postáv:

1. Renesančnú (realistickú) grotesku reprezentuje predovšetkým šašo (dvorný blázon). Šaškovanie je živnou pôdou pre smiech, groteska sa zakladá na vyčíňaní bláznov, šašov – môže to byť napr. aj hra na cirkevného hodnostára, predstaviteľa moci v obmedzenom časovom období, v období karnevalu. Renesančná groteska sa javí ako „komentár“ k oficiálnemu životu,

lenže aby sa tento život mohol komentovať, musel sa niekto prestrojiť za oficiálneho činiteľa, parodizovať, pomocou napodobňovania poskytnúť zábavu. Tento smiech bol obrodzujúci, lebo nebolo nič zakázané, všetko bolo – aspoň v prísne ohraničenom období – dovolené. Bachtin venuje veľa miesta aj opisu podstaty tejto smiechovej kultúry. Tvrdí, že ju charakterizuje telesné „dolu“.

Ako sa uvádza v novšej publikácii o groteske, Bachtinova teória vydeľuje základné znaky renesančnej ľudovej grotesknosti nasledovne: 1. univerzálnosť hmotno-telesného princípu, t. j. preferencia tzv. telesného „dolu“; 2. hyperbolizácia javov, zameraná hlavne na plodnosť a hojnosť; 3. degradovanie všetkého ušľachtilého, vznešeného; 4. všade prítomná oslobodzujúca ambivalentnosť groteskného smiechu, t. j. každá vážnosť má svoj protipól, svoju smiešnu stránku; 5. zobrazovanie javov v štádiu nehotovosti, nedokončenosti, práve prebiehajúcej zmeny. Podľa Bachtina má karnevalovo-groteskné zobrazovanie schopnosť oslobodiť sa od každej podmienenosti, od všeobecne uznávaných právd, od všetkého zaužívaného, bežného a všeobecne platného.⁶

Napriek presvedčivej analýze Rabelaisovej grotesky sa zdá, že tento typ humoru (satiry) v súčasnosti pôsobí ako humor rustikálny, poklesnutý, ba aj hrubý; povedzme si otvorene, že dnes má väčšiu šancu na čitateľský príjem Cervantesov *Don Quijote*, o Shakespearovi ani nehovoriac. Aj keď pôvodne bol či mohol byť tento humor súčasťou mestského folklóru, dnes o urbánnom či urbanizovanom type literatúry máme iné predstavy. K našej kultúre sa najviac približuje romantická groteska, aspoň keď sa berie za prototyp renesančnej grotesky Rabelaisov humor.

2. Romantická groteska sa primárne zakladá na protiklade krása – ošklivosť. Na ošklivosť tela sa sústreďuje umenie predovšetkým v období romantizmu. Predpoklady sa vytvárajú už v období osvietenstva, pričom hlavne Voltairova poetika môže slúžiť ako podklad na jej výklad. Sám Bachtin tvrdí, že zdravý smiech je u neho vystriedaný výsmechom. Už Stendhal odhalil podstatu Voltairovej satiry: „(...) i v tých najveselších žartoch Candidových a Zadigových sa vždy skrýva zlomyseľnosť.“⁷ Až v romantizme sa naplno vyvinie groteska, avšak tzv. ozdravujúci, nešokujúci smiech v nej vskutku chýba. Emblematickou postavou sa stáva netvor, vytvorený už v gotickom románe, ale predovšetkým v diele Mary Shelleyovej *Frankenstein*; neskoršie aj teoreticky, aj prakticky sa romantická groteska rozvinie v dielach Victora Huga, hlavne v dráme *Kráľ sa zabáva* (prototyp pre Verdiho operu i postavu Rigoletta), ale typickým príkladom je aj Quasimodo z *Chrámu Matky Božej v Paríži*. Na tejto estetickej kategórii je založená aj dráma *Cromwell*, ku ktorej napísal V. Hugo predslov. Ústredným bodom tohto predhovoru je pojem groteskna (grotesknosti). Škála grotesknosti je u V. Huga veľmi široká; patrí sem „škaredosť, znetvorenosť, neforemnosť, smiešnosť, hlúposť, parodickosť, bizarnosť, ohyzdnosť atď., ale aj burlesknosť, komédia, paródia, fantázia, opovážlivosť a pod.“⁸ V podstate však V. Hugo hovorí o dvoch typoch grotesky: grotesknosť smiechu a grotesknosť úzkosti. Zdá sa, že krása a ošklivosť sa stávajú základnými piliermi romantickej grotesky, pričom ošklivosť sa zväčša vzťahuje na deformované ľudské telo. Príklady: Frankenstein pomocou vtedy objavenej elektrickej energie stvorí obludného netvora, Rigoletto je hrbáčom, až napokon, na konci storočia – už v časoch rozkvetu realistickej tvorby – sa vytvárajú také postavy, ako je na jednej strane *Dracula*, na druhej strane *Cyrano z Bergeracu*. V oboch prípadoch ide o tzv. nesmrteľné literárne (umelecké) postavy. Cyrano Edmonda Rostanda je hádam poslednou postavou z plejády romantických postáv, kde je skĺbená krása (duševná či

duchovná) s ošklivosťou (nadmerný nos, nesúmerná tvár). Nás však zaujíma v tomto prípade aj Dracula a Frankenstein, presnejšie – Frankenstein a Dracula, lebo nie sú iba emblematickými postavami (typmi) romantickej grotesky, ale signalizujú, anticipujú, reprezentujú aj odlišný postoj západnej a východnej kultúry k netvorovi. Tieto postoje ešte vypuklejšie predstavujú filmy, vytvorené v období postmodernity.

3. Modernistická groteska z hľadiska postáv je založená na vnútorných dispozíciách literárnych hrdinov. Emblematickou postavou sa stáva démon (diabol). Objavuje sa rozdvojenosť ľudského vnútra, schizofrenický stav duše, lebo človek – ako si mysleli romantici – nie je jednoznačne dobrý alebo jednoznačne zlý – v rámci grotesky sa spájajú prvky nezlučiteľné, extrémne protichodné, vzájomne sa vylučujúce. Groteska sa buduje na naozajstnom hnuse, hrôze, strachu – čert sa tu mení na diabla, ale diabolské prerastá do obľudných rozmerov v rámci celej spoločnosti, dokonca nadobúda anonymitu ako v Kafkovom *Procese* alebo *Zámku*. V tvorbe dominuje odcudzenosť, aspoň v tej hodnotnej či hodnotnejšej. Aj táto odcudzenosť vyúsťujúca do dvoch svetových vojen, do holocaustu, je výsledkom diabolského cynizmu. Faustovský motív racionality sa tu mení na bezcitnosť, na vyčíňanie chladnej mysle bez citovej korekcie. Prerod človeka na zviera či vec je východiskom pochopenia grotesky tohto typu – charakteristickým príkladom je Kafkova *Premena*. Premena Gregora Samsu na odporného chrobáka, reprezentujúceho hnus, ktorý šokuje čitateľa, ale – v rámci textu – aj samotných rodinných príslušníkov, možno vysvetliť na základe rozpoltenosti ega a superega, pričom superego je zástancom povinností. Len dodržiavaním povinností máme moc nad sebou a sme na osoh svojmu okoliu. Bez dodržiavania prísnych zásad sa Gregor Samsa stáva ťarchou pre rodinu, odmietne ho aj predstaviteľ Úradu. Diabolské je diktované mocou, moc je všadeprítomná v tkanive spoločnosti, no a táto moc potrebuje človeka s istými vedomosťami, schopnosťami, racionálnym prístupom k povinnostiam. Ak niekto týmto zásadám nevyhovuje, je odmietnutý, klesá na úroveň živočícha, alebo sa stáva vecou. V groteske sa spája nespojiteľné, v realite nezlučiteľné, t. j. umelecké dielo prekračuje horizont reality. Kafkovo dielo neobsahuje súdy o skutočnosti, autor skutočnosť vytvára ako svoju fikciu, ako svoju vnútornú pocitovú pravdivosť. Des, strach, deformované obrazy skutočnosti sú obsahom celej dadaistickej a surrealistickej tvorby maliarov a básnikov, ale aj filmového umenia (F. Picabia, M. Duchamp, M. Ernst, J. Miro, L. Buñuel, T. Tzara, H. Arp). Diabolské existuje vnútri človeka, diabolské riadi spoločnosť, diabolské nitky sú ukryté pod povrchom. Ale naďalej existuje aj iný typ grotesky, hlavne vo filmovom umení.

Už filmy Lumièreovcov svedčia o tom, že film objavuje grotesku, resp. má výborné možnosti použiť túto estetickú kategóriu. Ako príklad možno tu uviesť ich dva kratučké filmy: a) *Accident d'automobile*; b) *L'amoureux dans le sac*. Prvý je o automobilovej nehode, druhý je groteskou známej balkónovej scény zo Shakespeareovej drámy *Rómeo a Júlia*. Groteska teda nie americkým výmyslom, vyskytuje sa už v začiatkovej fáze vývoja filmu. Ďalším príkladom je film René Claira *Entr'acte* (1925, Medzihra), kde napr. vence na pohreb sú vytvorené z veľkých rožkov. Využíva sa už aj let hercov, v tomto prípade dvoch maliarov (Picabia, Duchamp), ktorí letia vo vzduchu ako vtáky.

4. Postmodernistická groteska, prirodzene, vyrastá z modernistickej grotesky, vzniká a rozvíja sa na jej podloží. Je to obdobie pripomínajúce vystriedanie baroka rokokom alebo nástup *biedermeieru* ako umeleckého smeru po klasicizme či romantizme. Všetko sa prehodnocuje cez prizmu irónie. Ide o odmietnutie definitívnosti, dokončenosti, ale najmä progresivity. A to

sa deje prostredníctvom využitia postmodernistickej grotesky! Diabol je vystriedaný iným emblémom. Žijeme v dobe, keď diabla treba poraziť, alebo aspoň sa z neho náležite vysmiať. Emblémom postmoderny je extravagant – zvláštny, bizarný človek, človek undergroundu alebo alternatívneho spôsobu života, oplývajúci inakosťou. Je tu obrovské úsilie vytvoriť znesiteľné životné podmienky oproti pretlaku spoločenských konvencií, noriem, ba aj preľudnenosti a preorganizovanosti alternatívnym spôsobom života. Inosť, inakosť v najčistejšej podobe reprezentuje extravagant, excesmi, výstrednosťami sa brániaci voči odcudzenosti – extravagant odmieta odcudzenosť hrou, iróniou, ale aj organizovaním skupinovej extravagancie – akými sú pankeri, skupina *drave*, predtým beatnícka generácia. Módou sa stala tzv. radikálna inakosť, ako to detailne rozpracoval francúzsky filozof Jean Baudrillard.⁹ Na Slovensku sa estetike inakosti systematicky venuje Ľubomír Plesník.¹⁰ Zhrňme pojmy: namiesto odcudzenosti excesy (výstrednosti), namiesto démona extravagant.

Dnešný človek, dnešný literárny (aj filmový) hrdina predovšetkým výstrednosťou upúta na seba pozornosť – extravagant pritom nemusí pochádzať z cudzieho, iného sveta. Ale musí byť výstredný, zvláštny – aj v literatúre, aj v živote. Čím viac sa vymyká zo šedého priemeru a robí vývrtky, tým väčšia šanca na úspech a tým väčšmi vyhovuje pre masového konzumenta. Doba je založená na exoterizme, všetky grotesky z predchádzajúcich období sa imitujú, dekonštruujú, ale zároveň sa prehodnocujú z hľadiska groteskného extravagantu. Groteskným extravagantom je aj Süskindov hrdina v románe *Parfum*, aj Humbert Humbert v Nabokovom texte o Lolite, aj samotná Lolita, ba aj príbehy Borgesa pôsobia predovšetkým ako excesy (*Obecné dejiny haněbnosti, Autor Quijota Pierre Menard*). Už Borges dokázal pospájať nezlučiteľné alebo iba ťažko zlučiteľné sémantické prvky (vety) do spoločnej výpovede či výpovedných celkov.¹¹ Pokiaľ na Západe umenie vcelku bolo apolitické, resp. nemalo za funkciu podieľať sa na odhalení deformácií v politike a živote v spoločenskej sfére, umenie v strednej Európe sa vyznačovalo angažovanosťou buď za politiku a štátnu ideológiu, alebo práve naopak – zámerne sa podieľalo na odhalení skrytých alebo zjavných mechanizmov štátnej moci a politického aparátu. V tejto oblasti zohráva významnú úlohu aj groteska, uplatňovaná najmä v umení bývalého Česko-Slovenska.

Extravagancia sa v totalitných štátoch stala prostriedkom boja proti autoritárstvu a mala viac podôb. Samotná totalita sa delí na dve obdobia: a) na tzv. tvrdú totalitu (1948–1968); b) na tzv. mäkkú totalitu. V období po odhalení kultu osobnosti (1956) sa postupne aj umenie začína prebúdzat' z letargie, hlavne literatúra a film sa stávajú nositeľmi aj politických výpovedí, a to rozličným spôsobom. Niekedy aj únik od politických tém sa stáva revoltou proti totalite. Svedčia o tom filmy v druhej polovici 60. rokov. Vcelku možno funkciu grotesky rozdeliť do viacerých skupín:

- zámerná preferencia apolitických, groteskných tém a subtém;
- skrytá politickosť, skryté politické narážky v literatúre a vo filme, a to vo fragmentoch a sekvenciách;
- transparentná preferencia tém s politickou výpoveďou, groteskný výsmech politiky.

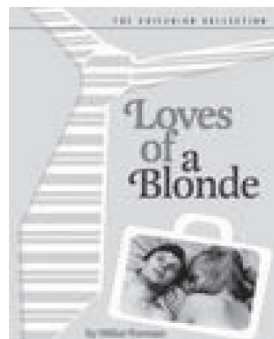
Do prvej skupiny patria napr. filmy Miloša Formana, vytvorené ešte doma do roku 1968 (*Lásky jedné plavovlásky, Černý Petr, Hoří, má panenko*). (Na 1. obrázku *Lásky jedné plavovlásky* v angličtine)

Sem možno zaradiť aj slovenské filmy Leopolda Laholu *Sladký život Kalimagdory* (1968) alebo film Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969). Film L. Laholu (na obrázku)

vznikol na základe románu českého autora Jana Weissa *Spáč ve zvěrokruhu*. Už v románe sa uplatňuje fantastická groteska: hlavná postava, Jonáš Rebenda, nežije podľa času, ale podľa ročného kolobehu prírody. Na jar je ako chlapec, v lete je dospelý, na jeseň sa pripravuje na spánok (ako medveď), celú zimu prespí na salaši u Kalimagdory v lese. Téma je vcelku apolitická, ale v rokoch uvoľnenia (1967–1968) znamená odklon od ideológie práve preferovaním grotesky. Groteska tu neguje strohosť doby, politickú autoritatívnosť, maniere stalinizmu v kultúre. Jeden príklad: Rebenda je zamestnaný u továrniko Lebducha ako vychovávateľ, preto sa zúčastňuje na slávnostnej večeri. Ako chlapec však z ničoho nič sklzne pod stôl, ba nahovorí aj Martu, príjemnú spoločníčku, s ktorou sa chce iba hrať, lebo je ešte jar. Spolu pod stolom sledujú dianie nôh vznešenej spoločnosti. Grotesknosť situácie je aj v tom, že si to nikto nevšimne.

Film E. Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* rozvíja vo svojom filme aj princíp filmu vo filme: film rámcujú zábery z lumierevského predstavenia. Film sa začína ako citát z prvých pokusov bratov Lumiereovcov pod názvom *Arrivée d'un train à Perrache*. Vidíme ako prichádza vlak, vystupujú cestujúci, ale keď film ukazuje čakajúcich, tam sa už objavujú herci z Havettovho filmu. Film teda voľne prechádza z citácie do filmového príbehu. Predmetom tvorby sa stáva samotné inscenovanie a režirovanie.¹² Táto hravosť aj prostredníctvom grotesky bola príčinou, že film po okupácii Česko-Slovenska bol zakázaný, režisér (na obrázku) ďalej nemohol natáčať filmy a čoskoro pod vplyvom represálií aj ochorel a zomrel. Groteska vždy bola vedno s paródiou, iróniou a inými výrazovými prostriedkami smiechovej kultúry nebezpečná pre totalitný režim.

Postmodernizmus sa veľmi často opiera o to, čo spoločnosť odmieta – o odpad, o odvrhnuté a zdanlivo nepoužiteľné veci. Ak by sme chceli použiť metaforu – najvhodnejším výrazom sa v tejto súvislosti javí „smetisko“, ešte presnejšie – „smeti“, „odpad“ (nem. Dreck). To isté sa uskutočňuje aj vo filmovom umení: tá istá téma, ten istý film sa znovu natáča s inými hercami, iným štábom a v inom (neskoršom) období.¹³ Namiesto starých, ešte čierno-bielych filmov sa prepisujú, znovu natáčajú vo farebnej „adaptácii“ tie isté témy. Základným predpokladom príjmu je hravosť (umenie ako hra), *playgiarism* ako schopnosť efektívne pôsobiť na čitateľa-príjemcu alebo diváka-príjemcu.¹⁴ Znovu a znovu sa prepisujú, adaptujú diela z minulosti, pokiaľ sú zaujímavé a pôsobia extravagantne.



Do druhej skupiny patria filmy a literárne diela, kde sa ukrýva skrytá narážka na politické dianie, na ideológiu. Do istej miery do tejto skupiny umeleckých diel možno zaradiť film Jiřího Menzela *Ostře sledované vlaky* (na obrázku), ktorý vznikol na základe literárneho textu Bohumila Hrabala. Vo filme niet ani zmienky o Rusoch, lebo celý dej sa odohráva za nemeckej okupácie Čiech počas 2. svetovej vojny, ale divák vie, že nepriamo sa dej (téma) dotýka aj sovietskej totality. Dokonca vo svojej podstate ide o aktualizáciu, najmä deheroizácia je výrazným prvkom v opozícii s presadzovaním hrdinstva v období totality sovietskeho typu. Tento manéver používali umelci pomerne často (napr. aj poľský režisér K. Zanussi). Groteskné situácie sú časté v tomto filme a grotesknosť je daná aj v téme (hlavná postava je smiešna figúrka od začiatku do konca, ale napokon sa vrhne s výbušninami na vlak a stáva sa hrdinom).

Treba ešte dodať, že pokiaľ český a slovenský film uprednostňuje grotesku na zosmiešnenie totality, alebo vcelku na preferovanie tém akoby apolitických, poľský film je založený na tematike tzv. „morálnej zodpovednosti“. K tomuto trendu patria takí režiséri ako napr. Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi alebo Agnieszka Holland.¹⁵

Za grotesknú treba pokladať scénu na konci prvej časti filmu Juraja Jakubiska *Tisícročná včela* (1983), keď zomiera dovtedy hlavná postava, Martin Pichanda, a to nešťastnou náhodou – rozbije fľašu so zamrznutým vínom a víno skonzumuje, ale sklo sa zachytáva v hrdle a on sa zadusí. Napriek tragickej udalosti a baladickému záveru film ponúka groteskné riešenie: rakvu s telesnými pozostatkami zosnulého nesú na cintorín, idú s ňou z kopca smerom dolu a pošmyknú sa, rakva padá na zamrznutý sneh a rúti sa dolu zo svahu. Grotesku zvyrazňuje záber na rútiacu sa rakvu, na ktorej sedia dvaja muži ako na saniach. Tragickosť sa náhle mení na komickú situáciu, tragika je odľahčená, smútok je vystriedaný smiechom. Rakva ako sane je vskutku neobyčajný obraz, realita je ozvláštnená a mení sa na grotesku. Ak sa za hlavný znak grotesky pokladá prelínanie extrémne protikladných prvkov, takých elementov, ktoré sa v realite nedajú spojiť, resp. ťažko sa znesú vedľa seba, tak rakva s nebožtíkom s dvoma chlapmi je určite groteskou, dokonca typom grotesky, nazývanej Bachtinom ako realistická groteska. Realistická groteska sa vyznačuje aj tým, že vyvoláva zdravý smiech a ukazuje iba odvrátenú tvár skutočnosti. Pod vplyvom tejto situácie (tejto sekvencie) akoby postava ožila v našej pamäti a dáva zabudnúť na tragickú chvíľu skonu, na smrť, ktorá je sama osebe groteskná alebo aspoň sčasti smiešna. Rakva sa napokon zastaví v potoku, pričom tu zaznieva výrok jednej postavy na adresu nebožtíka: „Keby nebol potok zamrznutý, zanesol by ho do Váhu a potom do mora a možno aj na Madagaskar.“ Oživa motív cesty, presnejšie sen Martina Pichandu o cestovaní – Madagaskar je tu skôr symbolom tejto neustálej túžby. Tento motív sa vo filme (aj v románe) často vyskytuje, ale samotný sen sa nerealizuje. Presnejšie iba do Debrecína sa najďalej dostáva hlavná postava. Aj u Jaroša, aj u Jakubiska. V tomto filme prevláda magický realizmus, preto sa groteska buduje na princípe realistickej či magicko-realistickej grotesky.



Do tretej skupiny možno zaradiť hlavne literárne diela a filmy, ktoré vznikli po roku 1989. Prirodzene, mení sa zároveň aj funkcia grotesky, resp. už nesiahá natoľko na totalitu, ale skôr na posttotalitu a príberá nové námety.

P. Vilikovský v humoreske *Pam para pam* sa rád pohráva s citáciami.¹⁶ Z umeleckého či z textotvorného hľadiska je príznačné, že autor necháva hovoriť už nežijúce osoby z 19. storočia (richtár, podžupan, učiteľ Rotarides), ale ich jazykové prehovory (repliky) obsahujú nemálo odkazov (alúzií) na súčasnosť. Z poetologického hľadiska ide o tropus zvaný „prosopopeia“, ale zároveň aj o anachronizmus, čiže o zámernú zámenu času v texte, o výskyt slov, pojmov, motívov, ktoré sa v danom období ešte nemohli vyskytnúť (uvedené postavy z roku 1848 hovoria do mikrofónu a počuje ich celé Uhorsko). Ak už hovoríme o hravosti, o pla(y)giarisme, tak treba spomenúť aj používanie maďarských viet, výrazov, slov, po ktorých zväčša nasleduje číslo (odkaz) ako vo vedeckom štýle – v štúdiu, monografii a pod. Pritom sa autor uchýľuje k vedeckému vysvetleniu jazykovo neinterpretovateľných viet, no tým sa ešte väčšmi skomplikuje ich jednoznačný výklad. O to viac, že v poznámkovom aparáte vety, výroky z maďarčiny nie sú preložené do slovenčiny, ale do angličtiny. Ale aj samotná kompozícia textu je založená na hravosti: celá štruktúra sa totiž rozpadáva na fragmenty, v ktorých sa prelína prítomnosť s blízkou i vzdialenou minulosťou. Text z týchto dôvodov možno interpretovať iba prostredníctvom iných textov – na základe istej predstavy (empírie) o rozhlasovej relácii *Ako sa rodil šťastný dnešok*, na podklade poznania učebnicových príbehov o slovenskom básnikovi Jankovi Kráľovi a jeho spolurebelovi učiteľovi Rotaridesovi a pomocou identifikovania sloganov dnešných politikov, publicistov a vykladačov večných právd. Ak by sme chceli uzavrieť túto tému, možno povedať, že štruktúra je stmelená dvoma tematicko-kompozičnými prvkami: 1. žánrovým podložím rozhlasovej relácie z obdobia totality (interview s viacerými osobami, ale z rozličných časových období); 2. neustálou dekonštrukciou jazykových fráz, čo v konečnom dôsledku smeruje k jednoliatosti (dekonštrukčnej jednote) textu, k jeho homogenizácii, ktorú zabezpečuje systematický výskyt grotesknej jazykovej hry v štruktúre „umeleckého“ artefaktu. Do tohto okruhu možno zaradiť aj román (rozprávanie) Samka Táleho *Kniha o cintoríne* (2001),¹⁷ ktorý je vsadený do komárňanského prostredia a vyznačuje sa (ne)kultúrnou slovensko-maďarskou hybridnosťou, dovedenou do polôh absurdity a grotesknosti. Rozprávanie sa tu rozpadáva na fragmenty o jednotlivých postavách malomestského prostredia, trošku asociujúce postavy (aj cintorín) *Spoonriverskej antológie* E. L. Mastersa, trošku Švejka ako postavu a rozprávača, ba aj Ballekove postavičky z *Pomocníka a Agátov*, či *Južnej pošty*.

Jazyková hybridizácia v textoch o slovensko-maďarských vzťahoch siaha ďaleko do minulosti, ale autorke Daniele Kapitáňovej pod pseudonymom Samko Tále sa podarilo v románe *Kniha o cintoríne* (2001) vytvoriť dielo o transformujúcej sa societe v malom meste. Uplatnila pritom ja-formu a použila na vyjadrenie umeleckého posolstva postavu-rozprávača, ktorá je známou figúrkou mesta Komárno. Ide teda o skutočne existujúcu postavu, ktorá pripomína hybridné postavy z iných diel, ale s tým rozdielom, že je to postava nie úplne normálna, defektná, no svojím táraním povie pravdivé veci. Ako sa hovorí na Slovensku: iba dieťa a blázon povedia pravdu. Prirodzene, autorka opisuje aj situáciu po vzniku samostatnej Slovenskej republiky. Dve sestry majú odlišné stanovisko: Margita je o 5 rokov staršia, Ivana o rok staršia ako hlavná postava. Margita chcela samostatné Slovensko, Ivana nechcela, preto sa vždy spolu hádajú. Napokon aj mená v meste sú nemecké, maďarské i slovenské:

„Lenže ani Omama a Otata neboli nemeckí, aj oni boli slovenskí, len Omamina stará mama bola Maďarka a volala sa Csonka Eszter. To sa nikomu nepáčilo.

Ani mne sa to nepáčilo.“¹⁸

Mená sú maďarské, pomadžarčené: Gusto Rúhe, Csipke Zoltán, Gunár Karol, Szervusz Dávid, Katuša Szedíleková, Alf Névery, Ženge Tihamér a pod. Podávanie istých správ pripomína dedinského blázna z románu Jaroslava Haška *Dobrý voják Švejk*. Samko Tále napr. udal aj Ženge Tihaméra s Borkom za krádež televízora.¹⁹ Aj to je jeden z prvkov zosmiešnenia transformácie.

Ďalším umeleckým dielom, v ktorom dominuje citátovosť, je film Dušana Hanáka *Papierové hlavy* (režisér je autorom aj námetu aj scenára). Impulzom pre vznik filmu bola akcia na karnevalizáciu prvomájových osláv v roku 1990. Parodizácia sa uskutočnila tak, že kostýmová výtvarníčka Mona Hafsahl (manželka režiséra) vyhotovila pre študentov duté papierové hlavy, ktoré si nasadili na hlavu a tak vyšli do ulíc.²⁰

Z tejto recesie vznikol nápad spracovať z dokumentov dejiny Česko-Slovenska od roku 1945 až po rozpad totalitného systému. Využili sa pritom zábery z filmových týždenníkov, scény z inštruktážnych filmov Ministerstva vnútra z rokov 1945–1989.²¹ Premiéra filmu sa uskutočnila 1. mája 1996, ale odvtedy film získal niekoľko medzinárodných a domácich ocenení, z ktorých je zatiaľ vrcholom získanie 3. ceny na 5. ročníku medzinárodného festivalu dokumentárnych filmov v japonskom meste Yamagata. Ak chceme hľadať isté paralely s metódou spracovania dejín v Hanákovskej realizácii, treba si spomenúť aj na film *Tančiareň* (režisér je Ettore Scola) z roku 1983. Francúzske dejiny z rokov 1936–1984 sa v ňom „predkladajú“ divákovi tancom a pantomímou. *Tančiareň* ako žáner vzniká v divadle Théâtre du Campagnol, kde sa vytvára prototyp pre jeho filmové spracovanie.²² Odvtedy dejiny formou tanca a spevu sú spracované aj na Slovensku (*Tančiareň* sa hráva v Divadle P. O. Hviezdoslava v Bratislave veľmi úspešne).

Pravda, Hanákov film je iným žánrom; je predovšetkým príkladom na dekonštrukciu reprezentácie. Film Dušana Hanáka má dve dokumentárne roviny: 1. rovinu tvoria zábery z niekdajších filmových žurnálov zväčša (nie vždy)



v chronologickom slede, ktoré sa ešte diferencujú podľa princípu priateľov a nepriateľov ľudovodemokratického zriadenia (čierno-biele videnie skutočnosti): – čo sa týka masy (robotníci a roľníci), okrem demonštrácií proti okupantom v roku 1968 je vždy hodnotená pozitívne, ale tzv. triedni nepriatelia sa vykresľujú, biľagujú ako zradcovia; 2. rovinu predstavujú spomienky niekdajších politických väzňov, niekedy aj výpovede tých, ktorých popravili na základe vykonštruovaných obvinení (napr. výpoveď neskoršie popravenej Milady Horákovskej alebo tak isto popraveného Rudolfa Slánskeho pred súdom). Treba zároveň podotknúť, že vo filme niet žiadnych fiktívnych postáv, ani osôb. Iba občas sa objavujúce „papierové hlavy“, ktoré tvoria tretiu rovinu filmu, mu dodávajú lesk fiktívnosti či skôr „umeleckosti“: prichádzajú na scénu vtedy, keď dochádza vo vývine spoločnosti k výrazným zmenám (skoncovanie s kolaborantmi po vojne, tzv. februárové víťazstvo pracujúceho ľudu v roku 1948, pražská jar v roku 1968, nežná revolúcia v roku 1989). Papierové hlavy (na obrázku) symbolizujú ľudí, ktorí sa vždy prispôbujú novým podmienkam a vždy si nájdu svoje miesto medzi politickou elitou, hoci často iba ako šedé eminencie. Zároveň reprezentujú (post)modernú metaforu (anonymnej) masky, pod ktorou sa môže skrývať praobyčajná tvár, zbavená akejkol'vek individuality a sú príkladom na grotesku zo súčasného umenia. Čo sa skrýva pod grotesknou maskou, sa odhaľuje napr. na procese s R. Slánskym pri pamätnom prejave žalobcu J. Urválka. Z hľadiska

filmovej reči je to príklad na tzv. teatrálnosť, ktorá je daná falošným pátosom a je prítomná hlavne na zjazdoch alebo na prvomájových oslavách. Teatrálnosť tohto typu je značne zosmiešnená prejavom pioniera súdr. Barborku, ktorý preexponovaným, veku neprimeraným pátosom zdraví rokovanie zjazdu komunistickej strany. Nadšený prejav pioniera na zjazde možno chápať ako grotesku, veď do úst dieťaťa sa dáva to, čo pôsobí falošne a komicky. Opakom rečnickeho kumštu prominentov komunistického režimu je mlčanie „papierových hláv“, ich občasná dezorientovanosť, hlavne v období pražskej jari a nežnej revolúcie. (Na obrázku nadšenie prejavujúci komunisti.)



Na záver: Bachtin pokladá Rabelaisa za najdemokratickejšieho spomedzi veľikánov renesančnej kultúry (Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes), lebo je vraj najviac spätý s „ľudovými východiskami“. Ako už samotný názov jeho knihy napovedá (*François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*), „ľudovosť“ v duchu vtedajších tendenčných koncepcií o umení povýšil, vyzdvihol na piedestál všetkých umeleckých úsilí. Keďže Bachtinova kniha sa číta ako román, prijímame „všemocnú“ silu ľudovosti ako samozrejmosť, k čomu nám pomáha aj to, že sme príliš dlho žili pod vplyvom totalitnej ideológie. Práve táto ideológia bola postavená na preexponovaní významu „ľudovosti“, resp. na tom, že všetko hodnotné musí byť podfarbené „ľudovosťou“. Z toho vychádza – aj u Bachtina –, že vrcholom je Rabelais a realistická groteska, v neskorších obdobiach už chýba ozdravujúci smiech. Zdá sa, že to nie je úplná pravda, resp. že treba vidieť a vysvetliť rozličné obmeny, peripetie grotesky v jednotlivých historických obdobiach a ich funkciu. K trom typom grotesky možno pridať ešte štvrtý typ – postmodernú grotesku. A táto groteska v rámci strednej Európy je často zámernou kritikou politického systému a ideologických dogiem komunistickej proveniencie.²³

Literatúra

- M. M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Odeon, Praha 1975.
- J. Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest 1997.
- B. Beierová a kolektív: *Kronika filmu*. Fortuna Print, Praha 1995.
- J. L. Borges: *Obecné dějiny hanebnosti*. Práce, Praha 1990.
- J. L. Borges: *Rozhovory mrtvých*. Vydavateľstvo SLOVART, Bratislava 2000.
- D. Dabert: *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- U. Eco: *Meno ruže. Poznámky k Menu ruže*. Tatran, Bratislava 1991, s. 512–519.
- H. – G. Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twist Kiadó, Budapest 1994.
- A. Hrabušický: „Obrazová skladba slovenského filmu“. In: V. Macek (ed.): *Slovenský film 1946–1969. Hraný film*. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 45–51.
- F. Jameson: „The politics of theory: Ideological position in the postmodernism debate“. In: *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. Longman, London and New York 1988, s. 372–383.

- W. Kayser: *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg-Hamburg 1961.
- J. Király: „Frankenstein és Faust“, *Filmvilág*, 38, 1995, č. 2, s. 20–25.
- A. F. Losev – V. P. Šestakov: *Dějiny estetických kategorií*. Svoboda, Praha 1984.
- V. Macek: *Dušan Hanák. (Monografia.)*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1996.
- E. Plesník: *Estetika inakosti*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 1998.
- S. Pokrivčáková: *Karnevalová a satirická groteska*. Garmond, Nitra 2002.
- Š. Povchanič: *Literárne grafikony. (Štúdie z francúzskej literatúry 19. a 20. storočia)*. STI-MUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK, Bratislava 1996.
- M. Shelleyová: *Frankenstein čiže moderný Prometheus*. Prel. P. Vilikovský. Tatran, Bratislava 1991.
- Stendhal: *O smíchu*. Československý spisovateľ, Praha 1958.
- J. Stora-Sándor: „Valódi kudarcból hamis győzelemre. „Az átváltás“ és a zsidó humor“, *Szombat* 6, 1994, č. 10, s. 31–35.
- I. Sviták: „Kafka – filozof“. In: E. Goldstücker a kol.: *Franz Kafka*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1963, s. 85–96.
- S. Tále: *Kniha o cintoríne*. Vydavateľstvo L.C.A, Levice 2001.
- P. Vilikovský: *Krutý strojnovec*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1996.
- G. Withalm: „Die Felder des intertextuellen / autoreferentiellen Verweises im Film“, *Semiotische Berichte*, Jg. 17, 1993, č. 3–4, s. 373–382.

Summary

Tibor Žilka: Grotesque in Czech(oslovak) Film and Literature

The author re-interprets some theories of the grotesque as an aesthetic category (W. Kayser, M.M. Bakhtin). To the well-known types of the grotesque the author adds another type – the so-called postmodern grotesque. In the author's view, permanent attempts at overcoming alienation and demonism by means of radical irony are characteristic of the period of postmodernism. Dušan Hanák's film *Paper Heads* is a variant of a postmodern compilatory documentary film in which the content of representation is not reality, but another representation. The news-reel shots from the totalitarian period are constantly confronted with the utterances of former political prisoners. The „paper heads“ that appear in the film create the third compositional layer which symbolises the masked power and the conceited VIPs of the totalitarian system.

¹ A. F. Losev – V. P. Šestakov: *Dějiny estetických kategorií*. Svoboda, Praha 1984, s. 397–408.

² W. Kayser: *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg-Hamburg 1961, s. 59.

³ S. Pokrivčáková: *Karnevalová a satirická groteska*. Garmond, Nitra 2002, s. 11.

- ⁴ W. Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg-Hamburg 1961, s. 108.
- ⁵ M. M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1975, s. 5–53.
- ⁶ S. Pokrivčáková: *Karnevalová a satirická groteska*. Garmond, Nitra 2002, s. 16.
- ⁷ Stendhal: *O smíchu*. Československý spisovatel, Praha 1958, s. 31.
- ⁸ Š. Povchanič: *Literárne grafikony. (Štúdie z francúzskej literatúry 19. a 20. storočia)*. STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK, Bratislava 1996, s. 51.
- ⁹ J. Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest 1997, s. 107–108.
- ¹⁰ E. Plesník: *Estetika inakosti*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 1998, s. 133–134.
- ¹¹ J. L. Borges: *Rozhovory mŕtvych*. Vydavateľstvo SLOVART, Bratislava 2000, s. 11–30.
- ¹² A. Hrabušický: „Obrazová skladba slovenského filmu“. In: V. Macek (ed.): *Slovenský film 1946–1969. Hraný film*. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 49–50.
- ¹³ G. Withalm: „Die Felder des intertextuellen / autoreferentiellen Verweises im Film“, *Semiotische Berichte*, Jg. 17, 1993, č. 3–4, s. 373–382.
- ¹⁴ H. – G. Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twist Kiadó, Budapest 1994, s. 38.
- ¹⁵ D. Dabert: *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 30–40.
- ¹⁶ P. Viličkovský: *Krutý strojvodca*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1996, s. 106–118.
- ¹⁷ S. Tále: *Knihy o cintoríne*. Vydavateľstvo L.C.A., Levice 2001.
- ¹⁸ Tamže, s. 16.
- ¹⁹ Tamže, s. 74.
- ²⁰ V. Macek: *Dušan Hanák. (Monografia.)*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1996, s. 121.
- ²¹ Tamže, s. 122.
- ²² B. Beierová a kolektív: *Kronika filmu*. Fortuna Print, Praha 1995, s. 485.
- ²³ Štúdiá vznikla v rámci výskumnej úlohy „Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti“ prierezového štátneho programu výskumu a vývoja „Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti“.

**HUMORISTICKÝ ROMÁN EDUARDA FIKERA
„EMANUEL V NESNÁZÍCH“ (KVĚTEN 5, 1949)
(Bukolická SNB. Společenská objednávka jako téma zesměšnění)**

BLANKA HEMELÍKOVÁ

Časopisy jsou vděčný materiál pro osvětlení vztahu ideologie a imaginace, protože je tu mnoho jednotlivých komentářů k vedoucím politickým a kulturním zájmům dne. Obzvláště důležité jsou časopisy pro zkoumání překážek v pronikání ideologie do literatury. Je to tím, že se tu střetá diktát ideologie a snaha časopisu vyhovět čtenáři a mít finanční úspěch.

Někdy časopis ukazuje ideologii jako něco, co lze nenápadně zesměšnit. To doložím jedním příkladem z časopisu *Květen*, jenž v roce 1949 otiskl na pokračování humoristický román Eduarda Fikera *Emanuel v nesnázích*.

Předešleme:

Květen byl nový zábavný časopis pro pracující a vycházel od května 1945. Připomínám, že nejde o časopis mladých z 50. let, který měl stejný titul. *Květen* chtěl být sice časopisem s novou socialistickou orientací, s novým typem četby, „nejjednoduchým“, nicméně v programovém prohlášení zároveň obhajoval zábavnou literaturu a relaxační funkci literatury vůbec: „Otevřeně přiznáváme, že není naším úkolem hrát líbivé melodie, jaké byli zvyklí poslouchat čtenáři a čtenářky populárních obrázkových časopisů. Přesto však chceme být časopisem pro široké pracující vrstvy, které dnes více než kdy jindy potřebují uvědomělou orientaci. A té chceme sloužit slovem i obrazem. (...) [v dalších číslech] budeme splňovat i své další redakční sliby jako časopis informující, poučný, zábavný a rodinný. (...) Ale nejen samým poučováním a informováním živ jest člověk čtenářský. Jest mu také třeba oddechu a zábavy. A tu mu chceme především poskytnout v podobě beletristické. (...) A protože smích je největší nepřítel mrzoutství, přemoudřelosti a škarohlídství – nezapomeneme ani na humor a satiru.“¹

Později se pro tuto tendenci dostával do sporu s ideologickými dogmatiky v dobových debatách o „lidové zábavě“, „kýči“. Citujme z polemiky o obrázkových seriálech, „comicsech“, týkající se především „veselého a lidového“ seriálu *Zuzanka a její svět*, který vycházel v *Květnu* v ročníku 3, 1947 a v ročníku 4, 1948. Ten se setkal s přízní čtenářů, ale i nepřízní ideologizujících kritiků, včetně „přítele E. F. Buriana, který také nabrousil sekeru k popravě těchto seriálů“. Redakce *Května* bránila zábavnou literaturu a přitom se takticky zaštiťovala argumentem výchovnosti: „Ptáme se dále (...) [jsou seriály] ohlupující zábava nebo neškodný oddech, na který máme všichni právo při plnění svých občanských úkolů?“² „Zuzanka posilovala radost žít dnešní život. (...) Až budou junáci z jedné dobříšské družiny starší

a kovanější v ideologii, kterou se rádi ohánějí, tak pochopí, že dnešní společenský člověk (a máme na mysli nejširší vrstvy) je dosud zajatcem přírody, (...). A je právě světlým cílem socialismu zbavit člověka tohoto klopotného otroctví. (...) Jsme už tak daleko? Víte dobře, že nejsme. (...) Polemika s mládenci, jací bývali za první republiky ozdobou kaváren, není užitečným zaměstnáním. Oni jen umějí skloňovat podstatné jméno lid ve všech pádech (nejvíce v pátém!), ale přitom pyšně a maloměšťácky opovrhují vším, co lid těší (a jak ho to těší), co ho bolí (a jak ho to bolí).“³

Květen nesehrával v dobovém kulturním kontextu pouze pasivní roli naplňovatele kulturního diktátu. Proto se sem také uchýlil mezi jinými detektivkář Eduard Fiker a *Květen* mu dal příležitost „pohrát si s normou“. Fiker si našel téma pro zesměšnění – zaměřil se na literární společenskou objednávku. Napsal humoristickou detektivku *Emanuel v nesnážích*, jež vycházela v *Květu* na pokračování od 2. 4. 1949 do 30. 7. 1949 a nebyla nikdy vydána knižně.

Naplňování ideologické normy se zřetelně promítalo ve volbě „aktuálního tématu“ a společenské problematiky: zde to byla „nová role SNB“ v novém státě, a dále v agitačním zaměření, ve funkci románu oslavit novou SNB. Způsoby zesměšnění a ironizace normy zde byly dva.

Za prvé, hned na začátku, v expozici, je explicitně humorně stylizován motiv „společenské zakázky“, s formulacemi s ironickým nádechem, s uplatněním nadsázky i s ironií na budovatelství optimismus. V úvodní rekapitulaci ke druhému pokračování se píše:

„Spisovatel dobrodružných příběhů Emanuel Hulečka dostal za úkol napsat filmový dobrodružný námět, z něhož by vysvítala dnešní úloha SNB při potírání trestných činů a hlavně její demokratický poměr k občanům.“⁴

„Edgara Molybdéna, vlastním jménem Emanuela Hulečku, zavolal si nějaký čas předtím Státní film. ‚Povídal jsem‘, pravil mu ředitel výrobní skupiny, srazil ho do hlubokého křesla, ‚koho budete pro ten námět hledat, máte-li tu Emanuela Hulečku? Emanuel Hulečka vám postaví něco bájnýho, vždyť je to lidi ten proslulej Edgar Molybdén.‘ ‚No dobře‘, odvětil Emanuel Hulečka, ‚oč běží?‘ ‚O detektivku, pane! Potřebujeme natočit detektivku! Potřebujeme natočit detektivku naši! Z působnosti SNB.‘ Emanuel Hulečka detektivku napsal, odevzdal ji a oni kroutili smutně hlavami. Že prý by měl znát rozdíl mezi dřívější policií a nynějším SNB, mezi policií kapitalistickou a lidově demokratickou, potírající poslední zbytky podezření, že by snad SNB nebyl službou pro lid a probouzející mezi občanstvem a SNB poměr co nejsrdečnější. Emanuel Hulečka dostal radu, aby prostudoval život a činnost SNB zblízka, sám že si to sotva vymyslí. Aby navštívil stanice, zavítal do kasáren a promluvil minimálně se stovkou jedinců všech složek SNB ve všech koutech republiky. Až to všecko pozná, stane se mu hračkou vytvořit vhodný námět. (...) ‚Budu koukat, abych viděl‘, přikyvoval Emanuel Hulečka.“⁵

Připomeňme, že na Fikera navázal později s určitou parodickou intencí Achille Gregor, v románu *Až přijede patron* (1950), o proměně [dobovým termínem „přerodu“] spisovatele zamilovaných románů na spisovatele budovatelského.

Za druhé, co je důležité, téma SNB dozajista nebylo „lehčím tématem“, vhodným pro humoristickou literaturu.⁶

Přesto však se toto téma rozvíjí v příjemný portrét členů SNB.

Ti s přímočarou naivitou přímo slouží občanům.

Hyperbolizována je totiž reklamovaná vlastnost členů SNB, laskavost k obyvatelstvu, a pak je dovedena až k absurditě.

Dějové zápletky jsou motivovány nesnázemi Emanuela Hulečky, který chce vše poznat na vlastní kůži a rozhodne se, že se „dá na zločineckou dráhu předstíráním a aranžováním trestných činů“. Proto s náhodně zbloudilou dívenkou Ivankou předstírá únosce dětí. Vše se odehrává v městečku Mladice u Prahy (často v kanceláři místní SNB).

Tak jsou stylizovány všechny scény o kontaktu SNB s Emanuelem a Ivankou s průhlednou ironií.

Vyjmenujme nejprve několik zvláště zvýrazněných vlastností:

Příslušníci SNB mají především velmi rádi děti. Tak příslušník SNB ve službě pomůže Emanuelovi nést Ivanku:

„SNB pravil: ‚Já vám s ní pomůžu, máme stejnou cestu. Popadněte si to zboží a jdem.‘ (...) SNB si sňal čepici, aby si mohl Ivanku posadit rozkročmo za hlavu. Ivanka se nabídla, že mu ji ponese. Namáčkla si ji potom na čepec, o čemž snad muž z SNB ani nevěděl.“⁷

Příslušníci jsou také bezelstně důvěřiví. Jakkoli hrdina provokativně vypadá jako podezřelé individuum, v přestrojení za majitele kočovné střelnice, přesto ho nikdo nepodezřívá:

„Jednou mluvil [Emanuel] s mladým [příslušníkem]. (...) To byl ještě nezkušenec, který asi snadno uvěřil, že Mojmir Blahovský [jméno hrdiny v přestrojení] vyjednává v okolí na jaro vhodná místa pro svou střelnici.“⁸

Důvěřivost SNB je tak velká, že Emanuel sám sebe „začínal již nazývat ‚Nepolapitelným Emanuelem““.⁹

To je průhledná ironická narážka na tendenčně motivovaný seriál o českém odboji ve válce, který se jmenoval *Nepolapitelný Jan* (autorem byl Miloš Kocourek) a který *Květen* otiskoval na pokračování ve 2. ročníku v roce 1946.

Příslušníci SNB se také chovají k občanům vždy zdvořile:

„Čekatel podal hlášení. ‚Jděte ven!‘ přikázal vrchní, ‚a požádejte slušně ty lidi, aby šli po svých, žádná poprava nebude. Ať sem jdou jen ti, kteří o tom něco mohou říci.““¹⁰

Čtenářův zájem je pak plánovitě stupňován v napětí: linie děje týkající se SNB graduje v epizodě, kde se popisuje vyšetřování krádeže v hračkářství. Jde o Ivanku, která si z krámu odnesla panenku, a Emanuel využil příležitosti „v zájmu svého studia nových poměrů v SNB“. Příslušníci stojí na straně Emanuela a proti obchodníkovi Juvelínovi, majiteli krámu, s nímž se pokouší o vyrovnání ve prospěch Emanuela. Přitom se snaží omluvit předpokládanou krádež faktem, že se jí dopustil hrdina z nouze. Objevujeme zde, že na SNB působí soucit a jejich srdce bije v souladu s citem humanity.

„Zkušenost, kterou toho dne [Emanuel] se Sborem národní bezpečnosti učinil, byla přímo senzační. (...) ‚Stačí dvacetikoruna, pane Juvelíne, ať je pokoj, o tu částku budete v obchodě nabízet loutku levněji. Ten člověk zřejmě není zámožný.‘ (...) ‚Stane se vám po právu [pane Juvelíne], buďte bez starosti. Dejme tomu, že holčička chtěla panenku a že na to její otec neměl. Uměl byste pak pochopit, proč se odhodlal ke krádeži?‘ ‚Nechci to kritisovat [odvětil pan Juvelín], ale policie má říct buď ano nebo ne, a jaképak výklady o humanitě?‘ Vrchní šlehl očima. Pana Juvelína zřejmě neměl moc rád.“¹¹

„Ramena spravedlnosti“ také prokazují Emanuelovi „peněžité dobrodiní ze [svých] soukromých prostředků“. Totiž: členové SNB se složí a panenku dítěti koupí, když se domnívají, že hrdina jako předpokládaný tatínek nemá peníze.

„Příslušníci se tvářili (...) spokojeně. ‚Pane Juvelíne, pravil vrchní (...) ‚zde máte šest set třiapadesát korun dvacet haléřů doplatku.‘ (...) ‚Panenka náleží Ivance, pravil rezolutně

vrchní, otvíraje před ním [panem Juvelínem] dveře. (...) ‚No, co koukáte‘, utrl se na něj [na Emanuela] vrchní, ‚složili jsme se jí na to. Stokoruna nám ještě zbyla. My vám ji půjčíme a až se vám zas líp povede, můžete nám ji vrátit. Nebo za ni holce něco kupte (...) Tisíc hromů! Můžete jít!‘ Zakoulel očima a ve tváři mu škublo. ‚Pa, pa, Ivanko‘, doložil bručavě. (...) Emanuel se dostal s dvěma panenkami na ulici (...) jako omámen.¹²

Obrázek „bukolické“ SNB má ještě jeden vrchol, a to v popisu stanice, kde je to „jako doma“. Hulečka je zavřen na stanici do „separace“ a Ivanka mezitím v rodině vrchního strážmistra Vranky nechce spát sama bez Hulečky. Manželka strážmistra Vranky, paní Vranková si vymůže, aby byl Hulečka propuštěn:

„Už se doopravdy [SNB] rozcházel, když se otevřely dveře a vstoupila ctná choť vrchního Vranky v květovaném županu a v bačkorách. (...) V paní Vrankové se ozvala na sto procent máma. ‚Chcete toho andělíčka [Ivanku] utrápit, či co? Strejček [Hulečka] přijde ze separace sem, povídám, nebo to dám Ochráně matek a dětí. Bez sebe být nemůžou, je na něj zvyklá, co se pořád držíte předpisů, lidi, to už se zařídí, může s ní spát v tom zadním pokojíčku. (...) Až dítě usne, můžeš si ho zase zamknout.‘ Vranka vzal s nějakým mumláním klíče s hřebíku, (...) když se řádně podíval do utrápeného obličeje Ivančina. (...) ‚Proti takovému vyžletí je člověk úplně bezmocnej,‘ drtil mezi zuby Vranka. A tak se Emanuel Hulečka dostal ze žaláře dřív, než si jej mohl řádně prostudovat. (...) Paní Vranková (...) dívala se měkce. Inu, ženská! (...) SNB osaměli. Vrchní se po nich s kamenným výrazem rozhlédl. Měli rovněž kamenné výrazy. To bylo v pořádku.“¹³

Román končí ovšem projevy spokojenosti Emanuela Hulečky se studiem poměrů v SNB, s ironickým citátem dobové fráze:

„Když o tom [Hulečka] přemýšlel, seznal, že má ty hochy [SNB] rád a těšil se na chvíli, v níž se jim představí jako jejich vzácný příznivce. Sedm set za panenku jim byl pořád ještě dlužen.“¹⁴

Definitivní zakončení příběhu pak tvoří klišé populární četby: svatba krásné Mileny a Emanuela Hulečky.

Je příznačné, že redakce nedoprovodila Fikerův román žádnou reklamní upoutávkou, ani komentářem, ačkoli to jinak bývalo běžnou praxí. Lze se domnívat, že redakce nechtěla upozorňovat na „tutlaný“ smích a rozptylovat jemný opar tajených parodických intencí. Jak doložíme naši tezi, že jde o sotva postižitelný rozdíl mezi naivitou textu a ironií, a o psaní s nadhledem? Průkazně o naší hypotéze svědčí četné Fikerovy ironické reflexe o dobové literární situaci a o mechanismech „uznávané literatury“, a to v celé rozloze jeho tvorby po roce 1945. Dále se opíráme i o studii Pavla Janáčka *Ze zatracení do blaženého věku*, kde jsou podrobně analyzovány postupy v dobovém „ideologickém překódování“ zábavné literatury.¹⁵ U Fikera pokus o „ideologizaci“ nebyl spontánní. Pavel Janáček píše, že v celé tvorbě po roce 1948 se stále Fiker snažil „pod povrchem ideologických klišé nenápadně vracet“ ke starému „tvarosloví“ zábavné četby.¹⁶

V závěru stručně připomeňme další osudy Eduarda Fikera a časopisu *Květen*. Ve Fikerově románu *U tří kufírů* (1957) radila autorovi Fikerovi jeho dobrodružná Múza lehce ironicky, aby psal, a to slovy: „Přes to všecko (...) pište, příteli. Bude to hrdinství. Já se k vám ještě vrátím. Boží buď s vámi a všechna ministerstva. Já se vrátím.“¹⁷ V roce 1949 to jistě bylo „hrdinství“, avšak bylo přerušeno, protože časopis *Květen* přestal vycházet a román Eduarda Fikera byl

označen jako „vulgární detektivka“.¹⁸ Pokusili jsme se tedy ukázat, že význam časopisu se kolem roku 1948 stupňuje, a to právě jako možný prostor pro humornou imaginaci namířenou proti ideologii.

(Práce vznikla v rámci grantu GA ČR 405040320)

Summary

Blanka Hemelíková: Eduard Fiker's Humorous Novel "Emanuel v nesnázích"

It is the popular magazines that clearly demonstrate the political circumstances within which they are obliged to operate and the constraints of ideology due to the aim of magazines to gain great circulation and become profitable. What is more, sometimes the magazines reflect ideology as something which may be laughed at. The paper discusses an example: the humorous detective story "Troubles of Emauel" ("Emanuel v nesnázích") by Eduard Fiker, which was published in a magazine "May" ("Květen"), in the volume 5, in 1949. Fiker concentrated on the social literary order and wrote an ironic bucolic portrait of the so-called SNB, the then police. However, the magazine did not manage to conform with cultural politics and the restriction of popular reading. At last, it was forced to close in 1951 and the Fiker's story was indicated as the "vulgar detective story".

¹ „Redakční prohlášení“, *Květen* 1, 1945, č. 1, 31. 5. 1945, s. 12.

² „Redakce“, *Květen* 4, 1948, č. 17, 24. 4. 1948, s. 6–7.

³ „Redakce“, *Květen* 4, 1948, č. 38, 16. 10. 1948, s. 12.

⁴ *Květen* 5, 1949, č. 15, 9. 4. 1949, s. 10.

⁵ *Květen* 5, 1949, č. 14, 2. 4. 1949, s. 10.

⁶ Připomeňme divadelní hru: P. Pásek: *Kapitán přišel včas* (1954). Za upozornění srdečně děkuji Evě Formánkové.

⁷ *Květen* 5, 1949, č. 15, 9. 4. 1949, s. 10.

⁸ *Květen* 5, 1949, č. 22, 28. 5. 1949, s. 10.

⁹ *Květen* 5, 1949, č. 22, s. 10.

¹⁰ *Květen* 5, 1949, č. 18, 30. 4. 1949, s. 10.

¹¹ *Květen* 5, 1949, č. 17, 23. 4. 1949, s. 10.

¹² *Květen* 5, 1949, č. 19, 7. 5. 1949, s. 10.

¹³ *Květen* 5, 1949, č. 29, 16. 7. 1949, s. 10.

¹⁴ *Květen* 5, 1949, č. 31, 30. 7. 1949, s. 10.

¹⁵ P. Janáček: *Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let.* In: Edice Tvary, sv. 20, 2003, Tvar 14, 2003, č. 20.

¹⁶ Tamtéž, s. 18–19.

¹⁷ E. Fiker: *U tří kufrů.* Mladá fronta, Praha 1957, s. 326.

¹⁸ Časopis *Květen* byl v roce 1951 nahrazen časopisem *Květy*. Systematicky viz P. Janáček: *Literární brak.* Host, Brno 2004, s. 288.

HODNOTY „NEVYUŽITÉ TRADICE“ (Poznámky k *Literární historii* Felixe Vodičky)

DOBROMIR GRIGOROV

Následujícími poznámkami se pokusím nastínit několik konkretizací literární historie, které jsou vzdáleně obsaženy nebo přímo zmíněny v polemice mezi Felixem Vodičkou a Ladislavem Štollem z konce r. 1966 a z počátku r. 1967 zveřejněné v *Literárních novinách*.¹ Dále se pokusím doplnit obrysy vědecké sebeidentifikace literární historiografie F. Vodičky ve vztahu k pozitivismu. Vztah mezi dědictvím a jeho konkretizacemi se v případě mladého strukturalisty z r. 1942 možná neshoduje s tradičním přístupem konfrontace dvou vědeckých systémů. Svědčí o tom literárněhistorické celky (*autor, národní literatura, období*) vybrané mladým teoretikem literární historie, aby byly předefinovány.

Diskuse byla vyvolána jednak sedmdesátým výročím narození Romana Jakobsona, jednak byla podmíněna nově vydanou monografií L. Štolla věnovanou dědictví formalismu a strukturalismu a vztahu mezi nimi.² Polemika začala připomenutím konkrétních „předpokladů, aby se vztah k Jakobsonovi utvářel stejně pozitivně“, a odstraněním „nejasností a zamlženosti českých vztahů k němu“ (F. Vodička). Obhajoba závažnosti jeho významu pro českou meziválečnou kulturu byla zdůvodněna převážně přínosem vědce pro interpretaci staročeské literatury, versologie a lingvistiky. Nelze pominout, že se v polemice nekonfrontují dva vědecké portréty ruského filologa související dejme tomu s rozdělením lingvistiky a literární vědy, ale portréty podmíněné pojetím příslušnosti. Na jedné straně L. Štoll věnuje pozornost diskusi Romana Jakobsona se St. K. Neumannem v polovině 20. let z důvodu „formalistické pravověrnosti“, tedy na základě měřítko jednoznačně ideologického rázu. Na straně druhé se F. Vodička obrací k raným textům Jakobsona jakožto k předběžným a přípravným nebo přímo k pracím příslušejícím Pražskému kroužku (*Základy českého verše, Problémy zkoumání literatury a jazyka* aj.).

Vracím se k vybranému polemickému příběhu s vědomím, že se jím aktualizují především otázky souvztažnosti mezi formalismem a pražským strukturalismem, a také s vědomím, že je diskuse mezi F. Vodičkou a L. Štollem z tohoto hlediska srovnatelná s polemickou obhajobou sémantického gesta, kterou provedl Milan Jankovič,³ nebo s aktualizací vztahu mezi „přesnými metodami“ a jejich použitelností v humanitních vědách.⁴ Táž souvztažnost se stala dokonce terčem jazykového obratu „světonázorového nazírání na literaturu“ v polemice J. Mukařovského a V. Dostála.⁵

Oficiální literární kritika rozebírala dědictví strukturalismu v jeho přímé souvislosti s účastí ruských formalistů na publikační činnosti Pražského lingvistického kroužku. Z toho vyplývala hodnocení, která buď ztotožňovala raně formalistický přístup k literárnímu dílu se strukturalismem, nebo uváděla první i pozdější práce prvních dvou generací českých strukturalistů do vztahu jednoznačné závislosti na ruské literární vědě. Tím docházelo jednak k zjednodušení vztahů mezi oběma vědeckými metodologiemi, jednak k ideologické unifikaci, na jejichž základě se společenské postoje mísily s výsledky vědeckých rozborů. Vybraná polemika je také příkladem rozporného chápání historického myšlení o literatuře, rozporného ve své neschopnosti „oddělit historické hodnoty děl od jejich ideologických stránek“, jinými slovy příkladem neschopnosti projevující se v zamítnutí adekvátního umístění díla do příslušného historického kontextu. Největší pozornost se věnuje dvěma klíčovými pojmům v polemice – objektivitě a historickým kritériím hodnocení. Tyto termíny jsou ve vztahu vzájemně podmíněnosti, ale také nadřazenosti: objektivita se určuje na základě měřítek různého formátu a různé povahy. Historický smysl konkrétního jevu nebo textu by byl postižitelný v případě, že se rozebírá jako součást širšího „programového úsilí“ nebo jako příznačný jev pro určitý poetologický systém jím podmíněný. Historické hodnocení nemá oprávněnost vědecké metodologie (a v tomto smyslu i objektivity) v případě, že se řídí literárním vkusem individuálním, nebo podle Felixe Vodičky v případě, že nepatří mezi celky, z kterých se skládá literární historie a literární struktura.⁶ V opačném případě se vnučování osobního vkusu bez ohledu na škody, které působí, jeví jako „útěk k zdánlivým historickým kritériím“ (M. Červenka). Výsledkem prosazování subjektivní sympatie nebo antipatie je jednoznačné odstranění konkrétního historického jevu z oblasti obecného kulturního povědomí.

Jazyk obou polemizujících stran obsahuje několik společných opěrných bodů, ale každá strana definuje odlišným způsobem pojetí objektivity, historických měřítek, metodologické motivace, pravdivosti poznání historického dění, dialektiky, marxismu nebo „patosu lidské tvůrčí aktivity, lidského hledání, tápání a nalézání“. Odlišnost obsahu prozrazuje dvojí způsob hodnocení samotných historických kritérií. Strukturalistický projekt Felixe Vodičky nepopisuje měřítko hodnocení jako předem daná, ale jako výsledky „svízelné cesty poznání“. Každý jev, prvek nebo fragment skutečnosti není předem daný ve své samozřejmosti a podléhá nevyhnutelně pomalému procesu vnímání. Výsledek tohoto procesu objevování v žádném případě neposkytuje záruky definitivního poznání. Na druhé straně se vyhraňuje očekávání a patos předem „poznane pravdy“, předem daných vodítek, jež zabezpečují zdařilé důsledky a závěry. Z tohoto rozlišení vyplývá nemožnost vytvoření základů konstruktivní diskuse, a proto komentuje F. Vodička neústupnost svého odpůrce jako neochotu vnímat: „Aniž začal něco zkoumat nebo ještě dříve, než začne něco zkoumat, zná konečné hodnocení.“⁷ Jazyk polemiky se konstruuje do určité míry na základě blízkosti pojmosloví pod vlivem ideologického prostředí a jeho dominujícího slovníku terminologického. Z toho důvodu se různé události v českých kulturních dějinách (jako byla například Liblická konference v r. 1963) vepisovaly do obecnějšího kódu společenské komunikace z důvodu větší srozumitelnosti poselství. Tak se nečekaně přiřadilo dílo Franze Kafky k marxistickému dědictví, což je mimo jiné postup ostře kritizovaný vůdčími politickými osobnostmi v současnosti. Podobným pojmoslovím se v polovině 40. let formulují první estetické projekty poválečné české kultury. V té době se pojmy jako „umělecký a literární realismus“ objevují v různých podobách, které jsou diferencovány svými interprety (proto není divu, že nad nimi v té době přemýšlí i Milada Součková).

Druhý příklad je z r. 1945, kdy byl obsah socialismu definován v odlišných verzích Václavem Kopeckým a Václavem Černým, budoucím katem a jeho obětí.⁸

„Svízelná cesta“ historického poznání se v 60. letech funkčně konfrontuje se zúženým pojetím ideologie jediné jako systému politických tezí; snad za touto konfrontací vysvítá protiklad mezi pochopením ideologie jako předem dané soustavy pojmů a jejím popisem pomocí základních příznaků, jako jsou proměnlivost, různorodost a protikladnost. V této souvislosti se literární historie neomezuje jen na výklad politických vlivů na literaturu, neboli řečeno slovy raného ruského formalismu, neomezuje se jenom na to, čím by se literatura neměla zabývat. Ideologie jsou neustále měnící se soustavy kulturně-historického, politického, estetického nebo čistě literárního druhu, které se realizují autorstvím jako jednou z jednotek literární struktury.

Příznak proměnlivosti podává jiné možné vysvětlení vědomí nesamozřejmosti historického smyslu, vědomí projevujícího se v obhajobě pojmu sémantického gesta. Stručný přehled polemik souvisejících s termínem odkazuje nejen k pokusům rehabilitovat sémantické gesto z funkčního hlediska, tedy k pokusům a komentářům jeho operacionalizace. Za polemikou by se snad ukázala nejen vědecká argumentace, ale také axiologická a ideologická motivace. Stejně jako Felix Vodička i Milan Jankovič obhajuje nejen pouhý pojem, ale i celkové pojetí strukturální analýzy, jejímž rámcem se termín vysvětluje a motivuje. Teoretický koncept má prvořadou úlohu reprezentativního a synekdochicky chápaného znaku Pražské školy v ideologických polemikách na konci 50. let a v 60. letech. Možná z toho důvodu se ve zmíněné obhajobě dává přednost vztahu mezi realitou díla a jejími možnými prototypy.⁹ Oficiální ideologičtí kritikové zaměňují „významotvorný princip“ literárního gesta s principem poznání vněliterárních ideologických soustav. Odmítnutí termínu se opírá o spojení ideologematu a poznání, o kauzální spojení s obecným pojetím ideje, která vyplývá z poznání empirické reality a je přímým výsledkem tohoto poznání. U Jana Mukařovského právě „vztah k realitě“ hraje důležitou roli při zjišťování významu autora v individuálním výběru jednotek smyslu uměleckého díla.¹⁰ Napětí mezi ideologickým systémem a sémantickým gestem se udržuje právě společným styčným bodem, tedy figurou autorství.

Předmět diskuse nevyklučuje souvztažnost s neliterární realitou. Sémantické gesto se nevysvětluje jediné v původních metodologických hranicích kontextu jeho vzniku, protože poskytuje literárnímu dílu výjimečně široký prostor realizace. Proto ještě motorická povaha básnického gesta – první opěrný bod Jana Mukařovského z 20. let, který byl později označen jako základní významotvorná jednotka – nevyhnutelně spěje ke konečnému bodu. Motorické gesto – na rozdíl od pojetí Cl. Bremonda – obsahuje nutnost realizace básnického textu aktem čtení. Tím se předurčuje i fungování sémantického gesta jako organizujícího principu, který zůstává stranou a neúčastní se konfrontace mezi formálními a obsahovými příznaky díla, který překonává antinomické konfrontace ve jménu uskutečnění literárního díla a který přesahuje metodologicky omezující pojetí soběstačnosti. Tímto se potenciální energie textu natrvalo spojuje se svým působením na osobnost a společnost. Důkazy tohoto spojení spočívají ve výběru literárních textů rozebíraných Janem Mukařovským, které poukazují na použitelnost termínu. Použitelnost pojmu „sémantické gesto“ je myslitelná nejspíš v interpretaci literárněhistorických příběhů konfrontujících v literárním dění volbu a zřikání se angažovanosti. Kromě toho termín zdánlivě provokuje interpretaci, protože každý akt operacionalizace je důkazem literárněkritické sebejistoty. Sémantická energie literárního textu možná nepodléhá

vždy zaručeně naší sebedůvěře a našim schopnostem. Konstrukce interpretace neručí vždy za soulad mezi metajazykem a významovou dynamikou díla, a to z toho důvodu, že sémantická energie není samozřejmě postižitelná. Snad proto se na začátku 90. let Milan Jankovič k polemice vrací navržením dvou druhů uskutečnění smyslu literárního textu. Uspořádává je do klasické strukturální dvojice a do dvou rovin, které v sobě obsahují všechny možné významy literárního díla. První z nich je rovina rozehraného významu (enacted meaning) a druhá obsahuje sféru výsledného významu (resultative meaning). Ve sféře výsledného významu hraje idea roli obecnějšího činitele a v rámci rozehraného významu plní tuto funkci sémantické gesto.¹¹

Hodnocení strukturalismu z marxistického hlediska často zjednodušovalo vztah mezi ruskou a českou literární teorií. Dokonce byla strukturalistická metodologie často komentována jako podmíněná vůči ruskému formalismu, aniž bylo zmíněno, do jaké míry byl přístup k dílu u formalistů užitečný nebo aktuální v českém prostředí v polovině 20. let. Jinými slovy se oba metodologické systémy uváděly do vztahu jednoznačné odvozenosti, z čehož vyplývalo jejich částečné ztotožnění. Také se genealogie obou vědeckých metodologií určovala na základě zmíněného připodobňování. V interpretaci marxistické kritiky byly vědecké systémy nedeterministického druhu myslitelné jedině v jejich konfrontaci vzhledem k pozitivismu. K tomu samozřejmě přispěla i rétorická výzva mladých formalistů vůči dědictví předformalistické estetiky, a tím rétorická sebeidentifikace rozhodně ovlivnila současné a pozdější interpretace ruské literární vědy.¹²

V posledních letech se například polemika mezi formalisty a literární kritikou marxistickou v Rusku v r. 1927 komentuje odlišným způsobem: „Do té doby se ruská a západní věda soustřeďovaly na vyhledávání viditelných rozdílů mezi formalismem a pozitivismem, ale je nutné si uvědomit, že vyhranění formalistů od pozitivistů bylo příznakem soupeření. V určitém smyslu byl ruský formalismus pozitivnější než pozitivismus. (...) Jinými slovy: ruský formalismus se jeví jako typický vynález modernosti. Je technický, exaktní, v určitém slova smyslu i pedantický, vědecký a chladný jako pozitivismus, ale odlišuje se od pozitivismu tím, že se zřiká víry v encyklopedické znalosti a genetické vysvětlení zděděné osvícenskou tradicí, která věnuje pozornost podnebí, přírodním podmínkám, rasám, dějinám.“¹³

Tento proces začíná již koncem 20. let a po druhé světové válce se tato extrémní konfrontace petrifikuje. Zde chci upozornit na závažnost popularizace strukturalismu ruskými formalisty¹⁴ a později rovněž na důležitou roli, kterou sehrály i kritické reflexe věnované jejich raným textům. Pražská škola se popularizuje v závislosti na přirozené vybíravosti každého nového prostředí, ve kterém se ocitají její teze a závěry. Přenosem se nevyhnutelně ztrácí určitá informace, ačkoli je část z ní bohužel podstatnější. V tomto smyslu známý výklad V. Erlicha o ruském formalismu určuje nejen chápání tohoto přístupu v literární vědě, ale také fragmentární poznávání strukturalismu. V českém prostředí a v zahraničí se tato situace postupně mění s třetí generací následovníků nebo znalců Pražské školy (M. Jankovič, M. Červenka, L. Doležel, Kv. Chvatík, M. Grygar; J. Stridter, H. Schmid, W. Schwarz, P. Steiner aj.). Porovnávání formalistů a strukturalistů vede občas k jejich částečné unifikaci, ačkoli z jiných důvodů začíná tento proces také ve 20. letech. Distancování se od zmíněné unifikace byl jedním z možných podnětů pro Jana Mukařovského k recenzi českého překladu *Teorie prózy* V. Šklovského.¹⁵

Porovnání pozitivismu a strukturalismu vyžaduje upřesnění jejich vědecké sebeidentifikace. Ve své stati *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* určuje Jan Mukařovský rozdíl mezi filozofií a ostatními vědami především na základě jejich odlišných „pracovních pravidel“. „Strukturalistická vědecká práce se pohybuje (...) vědomě a záměrně mezi dvojitými krajními mezemi: z jedné strany jsou filozofické předpoklady, z druhé materiál.“ Stav vědeckého poznání na začátku 20. století dokazuje metodologickou neschopnost filozofie obsahovat v sobě klíče, jež by zachovaly její postavení dominující vědy. V podobné situaci filozofický projekt pozitivismu počatý Augustem Comtem a zastupovaný v uměnovědě Hippolytem Tainem nenavrhuje žádná aktuální východiska. Předpokladem k obnovení vědecké metodologie byla větší pozornost věnovaná jednak konkrétnosti a popsitelnosti látky rozboru, jednak převaze indukce.

Projekt literární historie je jedním z výsledků činnosti Pražské školy, který zásadně odlišuje strukturální myšlení o literatuře od formalismu, nebo aspoň od jeho rané fáze. Unifikace vyžaduje návrat k literární historii F. Vodičky z hlediska jejího vztahu k pozitivistickým dějinám umění. Pokud je strukturalistická literární historie ve svých záměrech myšlena nedeterministicky, proč souvisejí literárněhistorické celky u Felixe Vodičky se základními pojmy pozitivistické historiografie? Vystává otázka, nakolik se vztah mezi dědictvím a jeho zpřítomněním již nepopisuje pomocí konfrontace nebo totožnosti, ale postupným přeformulováním.

Ve studii *Literární historie, její problémy a úkoly* (v její první verzi z r. 1942) věnuje F. Vodička pozornost „dlouholeté tradici vědeckého úsilí“ popsat metodologii literární historie. Studie obsahuje „historický přehled“, který chybí v druhém a třetím vydání textu a dosud je považován za pouhý popis faktologický.¹⁶ Překvapivě v tomto „přehledu“ jsou poznamenány stopy, které předcházejí vědeckou sebeidentifikaci strukturalistické literární historie. Proto popis minulosti „literárního dějepiscectví“ výběrově poukazuje na výsledky hledání, které mají teleologickou povahu. Tak například „Tainova teorie přinesla literární historii po prvé souhrnnou formulaci jejich cílů a úkolů.“¹⁷ Vyhledávání vlastní sebeidentifikace na základě pozitivistické argumentace pokračuje formulováním „vědeckého základu“ (vědeckosti) pozitivistické metodologie, vědeckosti, která byla F. Vodičkou spatřována „v souhlase s přírodovědeckým bádáním a kausálním výkladem faktů“ jakožto nevídaná do té doby. Vývoj vědy se konečně vyhnul spekulacím a filozofickému zaujetí romantickou literární historií. Třetí opěrný bod při výkladu předchozích fází literární historiografie je souvztažnost a vymanění estetických prvků vůči deterministické závislosti na individuální psychologii. Vodičkův výklad koncepce Emila Hennequina vede k závěru, že již u žáka H. Taina jsou naznačeny první *otázky ohlasu díla*, ale „nebyly literární historií využity“: „Psychický svět básníkův není jen prostředníkem mezi obecnými příčinami a dílem, ale sám má rozhodující účast na útvaru díla, takže genius a osobnost jsou tu vymaněni z deterministické závislosti. (...) Umělec není jen trpným produktem prostředí, ale naopak svým dílem, jež je výrazem jeho psychické individuality, si prostředí vytváří, nalézá si své publikum, které v jeho díle vidí znak, odpovídající psychickým dispozicím těch, kdož dílo vnímají.“¹⁸ „Využití tradice“ rozhodně neodkazuje ke konfrontaci se samozřejmým vztahem k dědictví, ale k „svízelnému hledání“ sebeidentifikace vědecké minulosti. Porozumění této minulosti může teprve přispět ke zdařilé formulaci nových úkolů a cílů.

Závěrem se pokusím v tezech shrnout možné styčné body pozitivistické vědecké axiologie a badatelské motivace Felixe Vodičky. Za prvního strukturalistu zdědil zúžení funkcí literární

historiografie proměněné v zjednodušené „samoučelné hromadění materiálu“, ale je motivován impulzem získat vnitřní smysl a vědeckou povahu historického myšlení. Stejnou motivací je veden H.-R. Jauss v Německu koncem 60. let. V tomto smyslu se projekt F. Vodičky neopírá o utopickou univerzálnost vědy – základní argument filozofického pozitivismu 19. stol. (A. Comte) –, ale potvrzuje důvěru ve vědecké poznání. Výchozím bodem této důvěry je urovnání vztahu mezi deterministickým vnímáním díla a extrémním odmítnutím předurčenosti.

Za druhé literárněhistorický výzkum je proces hledání. V r. 1865 Hippolyte Taine v první kapitole *Filozofie umění* vyjadřuje své rozhořčení nad mravními sankcemi v estetice: jedinou povinností vědy je podle jeho názoru konstatovat a vysvětlit, a k tomu nepatří poučování a předpisy.¹⁹ Proto je proces zkoumání procesem hledání, které nemůže předvídat konečné výsledky. Naopak předvídatelnost vědeckých závěrů znemožňuje poznání jako způsob lidského sebeuplatnění.

Za třetí podstata umění se určuje jednak některými obecnými rysy všech děl, jednak neopakovatelností každého z nich. Funkce a motivace pozitivistického nazírání spočívá v diferenciaci umění mezi ostatními výtvy lidského ducha. Realizace tohoto záměru je znemožněna nejen v pozitivistické filozofii, ale i v estetice 19. století – její předmět zkoumání vylučuje důkazy neopakovatelnosti artefaktu. Právě s tím souvisí snaha O. Zicha věnovat pozornost zvláště hudbě, divadelnímu umění a básnictví.

Za čtvrté v historiografii H. Taina se podstata sochařství, malířství a poezie určuje na základě jejich důležité funkce – reprodukce vztahů. Například v grafice soustava vztahů spojuje části lidského těla, přičemž nejde o jednotlivé fragmenty těla, ale o logiku celku. Kromě reprodukce vztahů obsahuje dílo i jejich možné proměny. Funkční podmíněnost umění a jeho dominanty nahrazují filozofické pojetí podstaty. Základní příznak díla se definuje jako hodnota podmíněná předem určenými vztahy.

F. Vodička nevytváří obecně platný („vše vyčerpávající“) projekt a nepovažuje strukturální metodologii za univerzální pro „systém a praxi literární historie“. Důvod spočívá v dynamickém pojetí literární struktury, které zpochybňuje jednak deterministický přístup, jednak přehnanou sebejistotu kritické praxe. Dynamická struktura ovlivňuje také sebeidentifikaci strukturalismu jako systému interpretace vylučujícího nároky na obecnou platnost. A možná proto definuje své zásady i ve vztahu k pozitivismu. Proto kauzalita a „vše vyčerpávající encyklopedičnost“ nejsou uspokojivě postačující měřítko, která definují vztah literárněhistorické koncepce strukturalismu k jejímu dědictví.

Summary

Dobromir Grigorov: Significance of “Inactive Tradition” (Notes on Felix Vodička’s History of Literature)

The article describes the Felix Vodička’s concept of literary history again but as a way of rethinking the positivism in the literary theory. The relationship between structuralism and positivism in the field of literary history is analyzed not in terms of confrontation but of communication because every gesture of non-determinist mind includes the memory for determinism. The structuralist concept of literary history needs the positivistic point of view because of its own scientific identification.

-
- ¹ F. Vodička: „Ne jen jubilejné“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 41, s. 5; L. Štoll: „Političnost skutečná a domnělá“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 45, s. 2; F. Vodička: „Kritéria historického hodnocení“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 48, s. 5; L. Štoll: „Objektivní historická kritéria“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 51, s. 5; M. Červenka: „Objektivní kritéria“, *Literární noviny* 16, 1967, č. 1, s. 5; F. Vodička: „Subjektivistická zaslepenost“, *Literární noviny* 16, 1967, č. 2, s. 3.
 - ² L. Štoll: *O tvar a strukturu v slovesném umění. K metodologii a světonázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*. Academia, Praha 1966.
 - ³ M. Jankovič: „K pojetí sémantického gesta“, *Česká literatura* 13, 1965, č. 4, s. 319–326; týž: „Perspektivy sémantického gesta“. In: *Nesamozřejmost smyslu*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 23–40; týž: *Dílo jako dění smyslu*, Pražská imaginace – Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha 1992.
 - ⁴ J. M. Lotman: „O exaktnosti v literární vědě“. Rozhovor s J. M. Lotmanem vedli M. Grygar, M. Jankovič, M. Červenka, *Literární noviny* 15, 1966, č. 45, s. 3.
 - ⁵ Vl. Dostál: „O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru. Polemické poznámky proti oživenému strukturalismu“, *Nová mysl* 15, 1961, č. 1, s. 103–123, č. 2, s. 232–247; J. Mukařovský: „Odpověď na článek Vladimíra Dostála o světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru“, *Nová mysl* 15, 1961, č. 3, s. 359–367.
 - ⁶ F. Vodička: „Literární historie, její problémy a úkoly“. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Uspoř. B. Havránek a J. Mukařovský, Družstevní práce, Praha 1942, s. 309–339, a násl.
 - ⁷ F. Vodička: „Kritéria historického hodnocení“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 48, s. 5.
 - ⁸ O tom více viz P. Janoušek: „Rok před“. In: *Rok 1947. ÚČL AV ČR*, Praha 1998, s. 13–26.
 - ⁹ M. Jankovič: „K pojetí sémantického gesta“, *Česká literatura* 13, 1965, č. 4, s. 321.
 - ¹⁰ J. Mukařovský: „O jazyce básnickém“. In: *Kapitoly z české poetiky II*. Svoboda, Praha 1948, s. 78–128.
 - ¹¹ M. Jankovič: „Perspektivy sémantického gesta“. In: *Nesamozřejmost smyslu*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 23; S. Davydov: „From ‘Dominant’ To ‘Semantic Gesture’: A Link Between Russian Formalism and Czech Structuralism“. In: R. L. Jackson and Stephen Rudy (editors): *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. New Haven: Yale Center for International and area Studies 1985, s. 96–113.
 - ¹² P. N. Medvedev: *Formal’nyj metod v literaturovedenii*. Privoj, Leningrad 1928, s. 11–142. Těž: B. M. Engel’gardt: *Formal’nyj metod v istorii literatury*. Leningrad 1927, s. 9–52.
 - ¹³ G. Tihanov: „Zametki o dispute formalistov a marksistov 1927 goda“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2001, č. 50.
 - ¹⁴ V. Mathesius: „Deset let Pražského lingvistického kroužku“, *Slovo a slovesnost* 2, 1936–1937, č. 3, 4. čtvrtletí 1936, s. 137–145.

- ¹⁵ Z formalistů na schůzích PLK přednášeli B. Tomaševskij (7. 2. 1928) a J. Tyňanov (16. 12. 1928). Viz k tomu J. Vachek: *U základů pražské jazykovědné školy*. Academia, Praha 1970. Práce Šklovského vyšla těsně před knižním vydáním *Estetiky dramatického umění* O. Zicha a podle Mukařovského recenze zapůsobila opožděně.
- ¹⁶ Tento názor sdílí M. Červenka jako redaktor vydání studie z roku 1969; naposled byla jeho argumentace dálkově doplněna D. Turečkem, jehož konferenční příspěvek odkazuje k polemické stránce „přehledu“ (D. Tureček: „K Vodičkovu modelu literární historie“. In: *Felix Vodička 2004*. Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného ÚČL AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004. K vydání připravila Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2004, s. 10 a násl.).
- ¹⁷ F. Vodička: „Literární historie, její problémy a úkoly“. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Uspoř. B. Havránek a J. Mukařovský, Družstevní práce, Praha 1942, s. 316.
- ¹⁸ Tamtéž, s. 319.
- ¹⁹ H. Taine: *Filozofie umění*. Přeložil a úvodní studii napsal prof. O. Sykora, edice Rozhledy, Praha 1897, s. 5–38, 42–83. Viz též H. Taine: *Dějiny literatury anglické*. Přel. prof. O. Sykora, Nakl. B. Kočí, Praha 1902–1910, Sv. I, s. I–XLII.

ČESKÁ EXPERIMENTÁLNÍ PRÓZA JAKO REAKCE NA IDEOLOGIZACI LITERATURY

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Téma symposia, na němž se dnes setkáváme, tj. ideologie a imaginace v umění 20. století, s sebou mimo jiné přináší tázání se po vztahu umění a politiky, potažmo mimouměleckých událostí, které umění nejen ovlivňují, ale leckdy ho bolestivě a násilně zasahují. V našem historicko-spoločenském kontextu se nabízí zkoumání zmiňovaného vztahu zejména v krizových historických obdobích, v němž se funkce a postavení umění různě, často dosti dramaticky proměňovaly. Ve svém příspěvku bych se chtěla několika poznámkami dotknout tzv. experimentální prózy, s níž se v poměrně značné míře setkáváme v české literatuře šedesátých let. Dané téma bych chtěla ukázat jako jev, jenž vědomě či nevědomě vyrůstá ze společenského a duchovního klimatu předcházejícího období, kdy byla akcentována provázanost umění s mimouměleckou realitou a umění bylo dáváno do služeb politickým zájmům. Srovnání východisek, z nichž vychází experimentální próza česká a z nichž vychází např. francouzský „nový román“, dokazuje, jak se pokusím naznačit, že zdánlivě podobné jevy mohou vlivem mimoliterárního kontextu získávat různou povahu a může jim v literárním kontextu přináležet různý význam.

Nelze hned na počátku opomenout fakt, že mnohá díla, považovaná za příznačný projev tendencí v umění a duchovní atmosféře šedesátých let, jsou nejen jistou reakcí, odpovědí na období předcházející, ale v mnohých případech dokonce datem svého vzniku do tohoto období patří. Namátkou stačí zmínit první prózy (a ještě předtím básně) Bohumila Hrabala, texty Věry Linhartové ze souboru *Prostor k rozlišení* nebo i *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* a *Přestořech* (prózy z posledně dvou jmenovaných knih jsou povětšinou dopsány v letech 1960–1962) či významnou prózu Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (psáno 1954–1957), podobně pokračovat by se dalo ještě dál.

Dále je na začátku nutno podotknout, že politická ideologizace literatury, s níž se jako se závaznou estetickou normou setkáváme v českém prostředí od konce čtyřicátých let, nebyla důsledkem pouze nastolení totalitního režimu, ale jednalo se o proces, jehož kořeny je třeba klást přinejmenším do let meziválečných, neboť některé diskuse v prostředí české avantgardy předznamenávaly to, k čemu došlo v literatuře poválečné. Není ovšem ojedinělou záležitostí, že někteří badatelé v oblasti historie literatury, historie kultury, jako např. Alexej Kusák ve své knize *Kultura a politika v Československu 1945–1956*,¹ vysvětlují tyto tendence procesem, který započal již v době národního obrození. Právě v této době vzniká sepětí mezi kulturou

a politikou, jež sice mělo ve své době důvody, ale v pozdějším období se leckdy stávalo brzdou, neboť narušovalo, ba popíralo autonomii umění. Provázání kultury s politikou způsobuje, že kultura se zbavuje schopnosti kritické reflexe a sebereflexe a stává se z ní následně součástí manipulačního pole politiky.² Charakteristické je tu pojmání kultury jako nástroje pro převýchovu. Toto pojetí má svůj základ v etickém východisku a má za následek rušení hranice mezi životem a uměním.³ Jak se pokusím ukázat později, experimentální próza reaguje mimo jiné právě na ono směřování světa reálného se světy fikčními, potlačuje mimetičnost a hyperbolizuje záměrně svou literárnost tematizováním řeči, intertextových souvislostí, aktu tvorby. Zdůrazňována je mnohoznačnost a ambivalence.

V souvislosti s aktivitami české meziválečné avantgardy je zajímavým faktem, že snaha českých umělců prosadit se v levicovém hnutí sílí v době navázání velmi intenzivních kontaktů se Surrealistickou skupinou André Bretona, která se však v této době definitivně rozešla s komunistickou stranou (Breton a další byli ze strany vyloučeni v červnu 1933). Surrealisté v čele s Bretonem, osvobozeni od krátkého svázání s komunistickou stranou, tehdy opět volně vyjadřovali svůj protest proti režimu v SSSR a vystupovali otevřeně s požadavkem autonomie umění.⁴

Krátké sblížení francouzských surrealistů s aktivní levicovou politikou je v optice mého příspěvku zajímavé ze dvou důvodů. Jednak právě surrealisté jsou považováni za zakladatele pojetí umění, v němž tvoří základní tvůrčí princip experiment. Není proto divu, že je surrealismus v mnoha ohledech podnětný pro experimentální proudy v literatuře druhé poloviny dvacátého století. Jiří Pechar ve své knize o francouzském „novém románu“⁵ uvádí, že autoři „nového románu“ ze surrealismu přejímali podněty umělecké i myšlenkové.⁶ Z autorů české experimentální prózy je blízký vztah k surrealismu prokazatelný především u Věry Linhartové, která se v šedesátých letech podílela na činnosti pražské surrealistické skupiny. Blízce se také přátelila s malířem Josefem Šimou, svého času členem druhé, méně známé, ale o nic méně zajímavé francouzské surrealistické skupiny *Le Grand Jeu – Vysoká hra*.⁷ Krátkodobá epizoda francouzských surrealistů s komunisty ukázala hned v počátcích experimentálního hnutí, že experiment, má-li být skutečným experimentem, má-li mít nějaký smysl, vyžaduje svobodu, a proto je pro veškeré estetické názory, pro něž je experiment výchozím tvůrčím principem, svázání s vnějšími zájmy, které by tuto svobodu omezovaly, dlouhodobě nemožné.

Vrátím se však ještě k druhému důvodu, proč je sblížení francouzských surrealistů s politickou levicí relevantní pro můj příspěvek. V době onoho sblížení totiž Breton a další poměrně úzce spolupracovali s revue *Clarté*, literární tribunou francouzské politické levice meziválečného období. V *Clarté*, vedené zprvu Henri Barbussem, který kolem sebe soustředil i stejnojmennou literární skupinu, později Jean Bernierem a nakonec Michelem Fourrierem a Pierrem Navilem (který byl jako první surrealista přijat do komunistické strany⁸), byly vedeny nevybíravé útoky proti „buržoazním“ spisovatelům jako např. Anatolu Francovi či Barrèsovi, kterých se surrealisté poměrně ochotně účastnili.⁹ Časopis *Clarté* zanikl v roce 1927, ale byl znovu obnoven v roce 1956 jako literární tribuna francouzské komunistické strany a zejména francouzských komunistických studentů. Redakce nově vzniklého časopisu se rozešla s dogmatismem minulosti. Snažila se o navázání dialogu s ostatními studenty, kteří hájili jiná než marxistická východiska. Obrat směrem k dialogu a kritické sebereflexi vedl v roce 1964 časopis *Clarté*, reprezentovaný šéfredaktorem Yves Buinem, k uspořádání kolokvia na téma smyslu a možností literatury. Na kolokviu se střetli představitelé tzv. anga-

žované literatury, reprezentované Jorge Semprunem, Simone de Beauvoir, J.-P. Sartrem, Yves Bergerem s tzv. telquelisty, soustředěnými kolem časopisu *Tel Quel*, zde reprezentovanými filozofem Jean-Pierrem Fayem a romanopiscem a literárním teoretikem J. Ricardouem. Na diskusi je zajímavé hned několik věcí.

Jako zásadní rozdíl ve východiscích české a francouzské angažované, resp. experimentální prózy vidím to, že v porovnání s českým prostředím přelomu čtyřicátých a padesátých let nebyla francouzská angažovaná literatura svázána institucionalizovanou estetickou normou. Ve francouzské literární praxi šlo o koncept, který sice zahrnoval jakousi politizaci umění, ovšem dovoľoval různou interpretaci. Např. Jorge Semprun vysvětloval na zmíněném kolokviu angažovanost jako nutnou součást literárního díla, neboť podle něj vychází z „ukotvenosti“ v konkrétní historické situaci a důležité je, že v různých historických a společenských kontextech se projevuje různě.¹⁰ Často vychází angažovanost u francouzských autorů spíše z kořenů antropologických, z touhy po sblížení, po překonání samoty, komunikaci. Podobný sociální humanismus a komunikativní rozměr díla zdůrazňují S. de Beauvoir, J.-P. Sartre i Yves Berger. Jorge Semprun, který v podstatě jako jediný se přímo dotýká problému vztahu umění a politiky, jednoznačně odsuzuje byrokratické řízení kultury, Ždanovovy vulgarizující teze o umění, které vnáší do umění militantní prvek. Apeluje oproti tomu na svobodu jako na bezpodmínečnou podmínku umění. Pevná víra autorů angažované literatury v proletářskou revoluci může být vysvětlena romantickým oparem, který si ve Francii tato skutečnost udržela i po odhalení Stalinova kultu a praktik stalinismu.

Již ve druhé polovině padesátých let však začínají ve Francii tzv. spory o humanismus. Jsou projevem kritické reflexe sartróvské školy, především pak samotného Sartra a jeho dialektiky. Známa je v těchto sporech např. Robbe-Grilletova esej *Příroda, humanismus, tragédie*, zařazená později do souboru *Za nový román*.¹¹ Sémiologie, která se ve Francii rozvíjí od šedesátých let, přichází s kritikou tzv. „umělých davů“, jimiž ve Francii v tomto období byly především politické strany, na prvním místě pak strana komunistická. „Umělé“ davy jsou udržovány pomocí symbolů, domluvených označení, jejichž pomocí se jedinec reintegruje do společnosti. Lévi-Strauss v této souvislosti poukazuje na souvislost politické ideologie s mytickým myšlením – moc se udržuje prostřednictvím určité řeči, určitého mýtu.¹² Novější filozofické analýzy ukázaly, že pojetí moci bylo tehdy ve Francii dosti naivní. I proto také došlo ve Francii po odhalení nesmiřitelných rozporů v marxismu jako politické praxi a po zpochybnění legitimacy komunistických organizací po květnových událostech v roce 1968 k dočasnému poklesu oblíbenosti marxistické ideologie a diskusí o marxismu.¹³ V každém případě – porovnáme-li „salónní“ marxismus francouzský s tvrdou realitou politické praxe v tehdejší Československu, je jasné, že i reakce na tyto dva jevy, byť obojí mířeny kriticky, budou rozdílné.

Příspěvky J.-P. Faye a J. Ricardoua se kriticky obracejí nejen k angažované literatuře, ale – a to je možná ještě důležitější – ke kritice nakládání s jazykem. J.-P. Faye podtrhuje především znakový charakter nejen literatury, ale veškeré skutečnosti kolem a důležitost, resp. moc literatury, především pak literatury narativní vidí právě v tom, že nám ukazuje znaky, jimiž je nám prostředkován svět kolem.¹⁴ Nebezpečnou se stává literatura, potažmo jakékoli vyprávění, ve chvíli, kdy si činí nárok být – řečeno Lyotardovými slovy – příběhem legitimizačním. A právě takové příběhy, novodobé mýty, politické ideologie, jak bylo výše naznačeno, vytvářejí.

Jean Ricardou ve svém příspěvku vychází z Barthesova rozlišení dvou postojů k jazyku. Postoje – řekla bych – utilitárního, který považuje jazyk za prostředek ke sdělení něčeho, podstata pak spočívá ve sdělení, v tom, co se sděluje, tj. mimo jazyk. Lidé (Barthes pomýšlí hlavně na intelektuály) s druhým postojem berou jazyk za materiál, specifický prostor; jejich cílem je tento prostor prozkoumávat.¹⁵ Smyslem literatury je podle Ricardou odhalovat prostřednictvím průzkumu jazyka, aktu psaní svět v jiném světle, klást mu otázky.¹⁶ Ricardou taktéž zdůrazňuje specifičnost struktury jazyka a struktury fikčního světa, které nejsou totožné se strukturou aktuálního světa, proto to jsou také jevy, které si vyžadují odlišný přístup zkoumání, a je vyloučeno mezi nimi činit nějaké zjednodušující analogie.

Tato polemika s angažovanou literaturou se v literární praxi projevila, jak známo, v textech představitelů tzv. nového románu. Alain Robbe-Grillet odmítá angažovanou literaturu jako literaturu spjatou s politikou z důvodu omezení svobody, jež je důsledkem tohoto sepětí, neboť „nejmenší direktiva zvnějšku ho (umělce – pozn. V. K.) ochromuje“,¹⁷ neboť „politický život nás ustavičně nutí, abychom předpokládali významy už známé: významy sociální, významy historické, významy morální“,¹⁸ ale pro umělce neexistuje žádná předem daná teze, jistota, angažovanost by pro spisovatele měla být „plné vědomí aktuálních problémů jeho vlastního jazyka“.¹⁹ Hlavním pojítkem autorů „nového románu“ byl odpor k tradičnímu románu, zpochybnění postavy a děje jako kauzálního řetězce příčin a následků. Od barvitých příběhů a psychologické charakteristiky se odklání autoři „nového románu“ k deskripci objektů kolem, aniž by jim přisuzovali nějaký význam, smysl (Robbe-Grillet), k sebereflexivní próze (Sarrautová) ap.

Aleš Haman vysvětloval svého času v článku *Kontext prózy v pohybu*²⁰ vlnu experimentální literatury v evropské próze (vedle Francie se s ní setkáváme např. v Itálii) zmatkem evropského člověka, který si „uvědomuje se studem sebe sama jako náhodný fenomén v labyrintu světa a ztrácí s očí svůj vlastní obraz, který si vytvořil staletou tradicí“, je ztracen „ve víru převratného dění“.²¹ Podobně vysvětluje Haman oblibu experimentální, antiepické, lyrizované prózy v české literatuře šedesátých let v článku *Experimenty a exhibice*²²: „Člověk žijící ze dne na den, ztrácející nebo nenalézající své sebevědomí, je člověkem antiepickým, neschopným zrcadlit se ve svém světě, nemohoucím objektivovat se v tematizovaném uměleckém obraze.“²³ Haman však upozorňuje na nebezpečí podobné tendence v literatuře, na „nebezpečí »prázdné« stylizace, která se stává pouhou literární hračkou, módou místo modernosti, technickou exhibicí místo uměleckého experimentu.“²⁴ Domnívám se, že právě takové nebezpečí se reálně objevuje v textech „nového románu“. Mnohé diskuse byly ve Francii spíše „salonní“ povahy – politická situace v druhé polovině šedesátých let byla sice hlavně zásluhou levicově orientovaných studentů bouřlivá, ale pokud jde o literaturu, zde nedošlo k žádnému skutečnému omezení svobody, po celou dobu se mohly svobodně prosazovat veškeré tendence, směry ap. Diskutovalo se tu sice, jak bylo ukázáno, o podobných věcech jako v české literatuře, ale přece jen v porovnání se situací u nás tu chyběla zkušenost totalitního teroru, která by jim dodala na hloubce a autentičnosti. Nechci tím zpochybňovat místo „nového románu“ v literatuře, spíše vyslovit otázku, nechybí-li těmto textům v porovnání např. s texty naší Věry Linhartové něco hlubšího, opravdovost, upřímnost, možná jakási vnitřní nutnost, s níž by mělo podle mého názoru literární dílo vznikat.

Domnívám se, že jedna z příčin rozdílu, který je např. mezi experimentální prózou Věry Linhartové a prózou Robbe-Grilletovou podle mě patrný, by mohla tkvít v postoji k řeči,

k jazyku, který je pro experimentální prózu podstatný – nejen jako „materiál, s nímž se experimentuje, ale mnohdy jako téma, které vytlačuje tradiční příběh, děj. Jazyk společnosti, způsob jeho užití je jedním z nejsuggestivnějších výpovědních materiálů o této společnosti a životě v ní. Je-li člověk schopný odstupu (či je-li mu nejrůznějšími podmínkami umožněn), pak lze ukázat, jak jazyk mluví k nám, jak vypráví příběh naší existence. Tematizovaná krize jazyka a krize komunikace je od druhé poloviny dvacátého století silně patrná – nedotýká se jí pouze „nový román“, ale i jeho divadelní bližнец, absurdní drama (ve Francii ostatně označované také jako „nové divadlo“). V českém prostředí však měla tematizace této krize přece jen jiná východiska. Jak známo, totalitní režim si činí z jazyka jeden z nástrojů manipulace a ovládnutí lidu. V důsledku toho pak mnohá slova nabývají jiného významu, některá slova se ztrácejí úplně, vznikají jiná, dochází k posunům v oblasti expresivních významů. Za jeden z důkazů zájmu politiky na jazyce mohou být uvedeny Stalinovy články o jazykovědě,²⁵ které u nás posloužily nejprve jako důkaz pro odsouzení strukturalismu a v roce 1952 v interpretaci Václava Stejskala²⁶ iniciovaly paradoxně první podněty k přehodnocení dogmatismu v literární vědě a literární kritice.²⁷ Třebaže zde Stalin „hájí“ nezávislost jazyka na nadstavbě a zdůrazňuje neměnnost gramatiky a základního slovního fondu jazyka, který je společný všem třídám a nepodléhá změnám, vidím jako podstatné, že jazyk je zde považován za nástroj, sloužící společnosti. Je bezprostředně spjatý s výrobou, obráží změny ve výrobě, a v důsledku toho „doplňuje svůj slovník novými slovy a zdokonaluje svou gramatickou stavbu.“²⁸

Jak poukázal ve svých analýzách komunistické řeči Petr Fidelius, změny v jazyce spočívaly zdaleka nejen v proměně slovníku, ve vzniku nových slov, ale především v zacházení se slovy. Fidelius ve svých studiích²⁹ zdůrazňuje institucionalizaci lži v totalitních režimech. Důležité je, že tu nejde o překrucování faktů, ale především o „falšování samotného komunikačního nástroje, na nějž je veřejný život odkázán: falšování jazyka, znehodnocování slov, jejich významu.“³⁰ Cílem totalitní moci je podle Fidelia ovládnutí lidské mysli, ochromení schopnosti myšlení,³¹ nástrojem tohoto procesu se stává právě jazyk. Vytváří se „new speak“, „nová řeč“, v níž jsou „slova *nedílně* spjata s určitými předem vymezenými, přísně kodifikovanými sémantickými obsahy, které bude možno už jen mechanicky spojovat do určitých předem naprogramovaných řetězců a sestavovat z nich potom rozmanité figury či obrazce“.³² Vznikne tedy uzavřená řeč, v níž „nezbude žádný prostor pro otázku“.³³

Literatura, není-li redukována na čistou propagandu, se musí však tomuto procesu svou jednou z hlavních funkcí, spočívající v aktualizaci jazyka, v aktualizaci významů, bránit. A právě v experimentální próze dosahuje tento odpor podle mého názoru krajní meze. V českém kontextu se odpor proti znásilňování jazyka, k němuž přispěla svým dílem i budovatelská próza a poezie, pojí s odporem proti násilnému směšování světa aktuálního a světa fikčního, vytvářeného literárním dílem. Marxistické pojetí literatury zdůrazňuje zobrazování pojmově uchopitelných, poznatelných souvislostí. Literární texty jsou v tomto pojetí redukovány na funkci denotativní, dokumentární, referenční.³⁴ Experimentální próza představuje z tohoto hlediska druhý krajní pól, neboť hyperbolizuje složitost a chaotičnost světa a snaží se potlačit referenci ke konkrétnímu historicko-sociálnímu kontextu. U Věry Linhartové je kontextem, do něhož je „vyprávění“ či spíše promluva vypovídajícího subjektu situována, sám jazyk, literatura. Literární text tak zpřetřhává násilné vazby a analogie se skutečností zdůrazněním své literárnosti. Nejen texty Linhartové, ale i texty tvůrců, které na její dílo nějak navazují, kladou otázku, zda však důslednou amimetičností a hypertrofovanou literárností dílo neztrácí

jakýkoli uchopitelný význam a nestává se nesrozumitelnou hermetickou šifrou. Tato otázka pak vyvolává další: Je toto ještě literatura? Posouvají se hranice mezi textem literárním a textem jiného druhu (např. teoretickým)? Posouvají se obecně hranice a možnosti literárního textu (co lze napsat, co lze vnímat)? Jaký smysl, pomineme-li smysl pro autora samotného, takováto díla mají? To vše by však byly otázky pro jiné pojednání.

Experimentální próza však u nás měla v šedesátých let různé podoby. Ne všichni autoři rezignují zcela na aktuální svět a uzavírají se ve světě čistě literárním, intelektuálním. Jako groteskně satirické by bylo možno chápat prozaické experimenty Vladimíra Párala. Promlouvající subjekt u něj reaguje na krizi jazyka a omezení svobody imaginace zcela svébytně – akcentuje výše zmíněné promluvou stylizovanou po vzoru zpráv, záznamů, vypouští slovesa, záměrně výpovědi „osekává“. Mimeze aktuálního světa se u něj prolíná se složitě strukturovanou referencí intertextovou, díky čemuž se jeho prozaické texty (ze šedesátých let jsou to především *Milenci a vrazi*) stávají mnohvrstevným vyprávěním. Prolíná se zde banální příběh konkrétních, leckdy zparodizovaných postav s groteskním příběhem naší historické zkušenosti, s příběhem autorovy četby, příběhem literárních žánrů, témat, postav ap. Podobně Josef Jedlička ve své próze *Kde život nás je v půli se svou poutí* rezignuje na klasické, tradiční vyprávění. V návaznosti na poetiku autorů Skupiny 42 (především Koláře a Hanče) vyprávějící subjekt prohlašuje, že nepíše příběh, pouze vydává svědectví.³⁵ Jeho text má mozaikovitou kompozici, podobu fragmentárních útržků, v němž se mísí záznamy různě laděných minipříběhů z důvěrně známého prostředí, autobiografické poznámky a reflexe literatury a literární tvorby. Tyto dva světy – fikční svět, který se snaží různými prostředky o autentifikaci, a svět literatury, svět prózy, který tuto autentifikaci záměrně porušuje a odhaluje, se permanentně střetávají, prolínají, jednotícím prvkem je tu postava vypravěče, zmateného subjektu, záměrně rezignujícího (podobně jako v prózách Bohumila Hrabala) na hierarchizaci událostí. S tím se ostatně můžeme setkat i v žánrově nezařaditelných textech Ivana Vyskočila. Vyskočilovy prózy jsou z velké části založeny na groteskní hře – s příběhy, motivy, jazykem. Subjekt, který zde vypovídá, je odcizen racionálnímu světu, světu dospělých, rozumí si s dětmi, antropomorfizovanými objekty, zhmotněnými imaginárními výtvoři. Jazyku se zde přizpůsobuje „prvotně“, jakoby bez předcházející zkušenosti, čímž se zdůrazňuje polysémie, rozrušují se ustálené významy. Nic v tomto světě svobodné imaginace se nezdá být nemožné.

Jak zde bylo již několikrát naznačeno, nejdále ve svých prozaických experimentech u nás zašla pravděpodobně Věra Linhartová. Svět subjektu, který v jejích prózách promlouvá, je především *světem knih*. Už jen tím, že tyto texty vznikají v dialogu s bohatým literárním kontextem, aktivizují maximálně čtenářovu pozornost. Jsou např. vedle próz Jiřího Frieda a Karla Miloty zřejmě nejvýraznější soudobou reakcí na francouzský „nový román“. ³⁶ Charakteristickým znakem textů Věry Linhartové je permanentní snaha postihnout věci nově, v nových souvislostech, sledovat zrod a pohyb myšlenky. Na ustálení nějakého významu, smyslu, na vyčtení nějaké pravdy, jistoty se přitom rezignuje, neboť takové ustálení, ustrnutí je vnímáno jako narušení svobody a svoboda „je nutností, kterou nelze obejít“. ³⁷ Podobně nelze ustrnout, ustálit se v jednom prostoru. Příznačným je pro Linhartovou motiv prostoru, který se neustále proměňuje – nejen proto, že se přemísťuje subjekt, z jehož perspektivy je prostor nazírán, ale protože i sám prostor se pohybuje: „(...) stěny mého pokoje začaly opadávat, jedna po druhé, kdykoli jsem se pootočil k další, už tam nebyla a můj pokoj se otevřel do mnohem větší místnosti, do rozsáhlého sálu s galerií dokola blízko stropu“. ³⁸ Prostorově je nazírán i jazyk. Je to

prostor neohraničený, v němž lze přecházet mezi jednotlivými jazyky. Je to únik před vším, co jakkoli svazuje a omezuje, ale je to i snaha dostat se dál, probourávat další a další hranice, nestat se vězněm řeči. Je to sice snaha, která je odsouzena k nezdaru, neboť řeči zcela uniknout nelze, přesto se o to subjekt v Linhartové prózách opakovaně pokouší.

Jazyk v pojetí Linhartové není představen jako služební nástroj, ale jako cosi, co stojí nad námi, díky čemuž můžeme existovat, co je svrchované. V povídce *Dobrodružství nevládního dítěte* ze souboru *Přestořech* se jazyk dokonce stává „postavou“, která rozmlouvá s vypravěčem. V jistém ohledu tedy ne toliko my mluvíme jazykem, jako jazyk mluví k nám.³⁹ Není to póza, je to tragické povzdechnutí: „Co jsem, jestliže právě nepíšu: Nic, méně než nic, beztvary obláček, přístupný každému větru.“⁴⁰ Ne my jazyk, ale jazyk nás ovládá. A leckdy také zklamává, odtud také zoufalství z nemožnosti, neschopnosti vyjádřit, pojmenovat. Jakkoli dosahuje experimentální próza Věry Linhartové extrémního bodu, kde je pravděpodobně nutné si klást otázky výše zmíněné, je četba jejích textů alespoň pro mě osobně činností nesmírně napínavou a sugestivní. Nejsou intelektuální pózou, neboť se v nich ozývá tragika subjektu, který velmi intenzivně zakouší pocit odcizení a osamění. Slova, řeč, literatura se zdají být tím nejbližším, stávají se Druhým, oním partnerem v dialogu, v komunikaci: „Přesně vzato je můj svět světem slov, která jsem kdy poznala, světem viděných, slyšených, vnímaných slov, o skutečnosti vypovídajících.“⁴¹

V šedesátých letech došlo částečně a v náznaku alespoň o verbální nápravu křivd spáchaných v minulém období. Nemohly být sice odčiněny, ale bylo je přinejmenším nutno aspoň pojmenovat. Prózy Věry Linhartové jsou v mých očích mimo jiné takovou (ať už vědomou či podvědomou) rehabilitací jazyka. Nenapravují křivdy na něm spáchané, ani je nepojmenovávají. Jen nechávají jazyk, náš privilegovaný, třebaže nedostatečný, prostředek pro vyjádření myšlení a obrazotvornosti, znovu svobodně dýchat a žít.

Summary

Veronika Košnarová: Czech Experimental Prose as Response to Ideologization of Literature

Political ideology in the Czech literature seems to be an obligatory artistic standard from the end of the 40s in the 20th century, but its origin is much older. Due to the interconnection of culture and politics, culture is interpreted as an instrument for re-education and interruption of the frontier between life and art. The Czech experimental prose reacts to this connection of the real and fictitious worlds, it intentionally changes its literary character into hyperbole by finding themes in speech, inter-textual context and in the act of creation. The experimental prose used to be the popular genre in e.g. French literature, but it lacked the totalitarian terror experience which added profundity and authenticity to the Czech experimental prose. This can be seen in the works by Vladimír Páral, Josef Jedlička, Ivan Vyskočil and mainly Věra Linhartová.

- ¹ A. Kusák: *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Torst, Praha 1998.
- ² Srov.: tamtéž, s. 37.
- ³ Tamtéž, s. 67.
- ⁴ Srov.: N. Macurová: „Komunistická epizoda francouzského surrealismu“, *Tvar* 6, 1995, č. 5, s. 5–6.
- ⁵ J. Pechar: *Francouzský „nový román“*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- ⁶ Srov.: tamtéž, s. 192.
- ⁷ Není opominutelnou skutečností, že Linhartová pořídila výbor překladů textů členů Vysoké hry, s jejichž některými názory na umění a psaní sympatizovala. Jako příklad příbuznosti některých estetických názorů Linhartové a členů Vysoké hry by bylo možné uvést metafyzické, až mystické pojetí slova André Rollanda de Réneville: „(...) básník, jakmile myslí k řeči, uvádí do hry kosmické síly a záračně je rozechvívá.“ A. R. de Réneville: „Slovo“. In: M. Topinka (ed.): *Vysoká hra*. Torst, Praha 1993, s. 105. Na podobnost uměleckých východisek Linhartové a skupiny Le Grand Jeu upozorňuje mimo jiné editor výše zmíněného výboru Miloslav Topinka. Srov.: M. Topinka: „Hluboká rýha nepřítomnosti“. *Host* 14, 1998, č. 9, s. 17–21.
- ⁸ N. Macurová: c. d., s. 5.
- ⁹ K tomu tamtéž, dále: J. Demougin (red.): *Dictionnaire de la littérature française et francophone, tome I*. Larousse, Paris 1988, s. 340.
- ¹⁰ J. Semprun: *Que peut la littérature?* Union générale d'éditions, Paris 1965, s. 35.
- ¹¹ A. Robbe-Grillet: „Příroda, humanismus, tragédie“. In: A. Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970, s. 36–55.
- ¹² K tomu srov. V. Descombes: *Stejně a jiné: Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933–1978)*. OIKOYMENH, Praha 1995, s. 105–108.
- ¹³ Tamtéž, s. 128–129.
- ¹⁴ J.-P. Faye: *Que peut la littérature?*, c. d., s. 72.
- ¹⁵ J. Ricardou: *Que peut la littérature?*, c. d., s. 51–52.
- ¹⁶ Tamtéž, s. 57–58.
- ¹⁷ A. Robbe-Grillet: „O některých zastaralých pojmech“. In: A. Robbe-Grillet: *Za nový román*, c. d., s. 27.
- ¹⁸ A. Robbe-Grillet: „Nový román, nový člověk“. In: A. Robbe-Grillet: c. d., s. 100.
- ¹⁹ A. Robbe-Grillet: „O některých zastaralých pojmech“. In: A. Robbe-Grillet: c. d., s. 31.
- ²⁰ A. Haman: „Kontext prózy v pohybu“, *Plamen* 10, 1968, č. 10, s. 61–69.
- ²¹ Tamtéž, s. 69.
- ²² A. Haman: „Experimenty a exhibice“, *Plamen* 10, 1968, č. 12, s. 40–44.
- ²³ Tamtéž.
- ²⁴ Tamtéž, s. 44.
- ²⁵ J. V. Stalin: *Marxismus a otázky jazykovědy*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1955.
- ²⁶ V. Stejskal: „Stalinovy články o jazykovědě a naše literární věda a kritika“, *Nový život* 4, 1952, č. 2, s. 269–282. V. Stejskal: „Odpověď soudruhu Jiřímu Kopencovi“, *Nový život* 4, 1952, č. 7, s. 1091–1099.
- ²⁷ K roli Stalinových článků u nás srov.: A. Kusák: c. d., s. 330, s. 388–389.
- ²⁸ J.-V. Stalin: c. d., s. 17.
- ²⁹ P. Fidelius: *Jazyk a moc*. Arkýř, Mnichov 1983. P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Torst, Praha 1998. P. Fidelius: *Kritické eseje*. Torst, Praha 2000.
- ³⁰ P. Fidelius: „Účel světí prostředky?“ In: P. Fidelius: *Kritické eseje*, c. d., s. 13.
- ³¹ P. Fidelius: „Zrcadlo komunistické řeči“. In: P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*, c. d., s. 180–181.
- ³² Tamtéž, s. 183.
- ³³ Tamtéž.
- ³⁴ P. V. Zima: *Literární estetika*. Votobia, Olomouc 1998, s. 76–78.

- ³⁵ J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 37.
- ³⁶ Na souvislost poetiky Linhartové s francouzským novým románem upozorňoval nejméně jeden z vykladačů jejího díla, větší prostor (s pokusem poukázat na konkrétní styčné body) jí věnovala např. Helena Kosková ve své knize *Hledání ztracené generace*. Srov.: H. Kosková: *Hledání ztracené generace*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987, s. 205–206.
- ³⁷ V. Linhartová: „Pikareskní průmět na pozadí“. In: V. Linhartová: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. Nakladatelství České Budějovice, České Budějovice 1964, s. 165.
- ³⁸ V. Linhartová: „Kleopatra“. In: V. Linhartová: *Přestořeč*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 75–76.
- ³⁹ Není náhodou, že charakter próz Věry Linhartové svádí činit poněkud zjednodušující analogie mezi nimi a Heideggerovým výrokem o řeči, která mluví. Srov.: M. Heidegger: „Řeč“. In: M. Heidegger: *Básnický bydlí člověk*. OIKOYMENH, Praha 1993, s. 42–75.
- ⁴⁰ V. Linhartová: „Promluva rozlišení“. In: V. Linhartová: *Prostor k rozlišení*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 103.
- ⁴¹ Tamtéž, s. 106.

5. NORMALIZACE A ZÁPAS PROTI NORMALIZACI

„FANTASMA FANATIKA“ VE SLUŽBÁCH NORMALIZACE. PLUDKŮV NEPŘÍTEL Z ATLANTIDY

ALENA ŠPORKOVÁ

„Přiznávám, že mě tato kniha stála hodně dřiny. Asi proto, že od samého počátku měla ctížádost promlouvat k dnešku.“¹

Držitel Ceny českých nakladatelství, Ceny Svazu českých spisovatelů, zasluhující umělec a nositel vyznamenání Za zásluhy Alexej Pludek pronesl tato slova v souvislosti s vydáním románu *Nepřítel z Atlantidy*, za nějž získal v roce 1982 Cenu ministra kultury ČSR, tehdy nejvyšší státní ocenění za jednotlivé dílo. Dobová kritika hodnotila román příznačně jako „dílo nesoucí pečeť vskutku velké prózy“.² Myšlenkové poselství díla bylo vnímáno jako naléhavé pro svůj apel na občanskou angažovanost, na „spoluzodpovědnost za dnešní svět“, a nijak se neskrývalo s ambicemi alegoricky postihnout současný stav společnosti, neboť čtenáře „přiměje, aby se zamyslel nad zhoubností politiky těch sil v našem světě, které se neděsí vyvolávat nebezpečí světového konfliktu, který by nemohl skončit jinak než obrovskou zkázou“.³

Milan Jungmann jakožto představitel neoficiální kritiky označil dílo ve své recenzi nazvané *Fantasma fanatika*, publikované v exilovém souboru statí *Cesty a rozcestí*, „za názorový galimatyáš, pseudofilozofický blábol a splepeninu nelogických výroků“. Pludkovy postoje a názory, které zde ztvárňují „do uměleckého hávu cudně zahalenou ideologii“,⁴ jsou podle Jungmanna v protikladu k marxistickému pojetí dějin i oficiálně hlásanému humanistickému vztahu vůči lidem všech národů, ras a barev.

Rozdílná hodnocení umělecké kvality tvorby Alexeje Pludka oficiální a neoficiální kritikou nijak nepřekvapí. Zajímavější je fakt, že se dílu dostalo vstřícného oficiálního přijetí i státního ocenění nejen přes Pludkův příliš neskrývaný nenávidný antisemitismus, ale i přes Jungmannem rozpoznávaný rozpor se základním marxistickým pojetím vývoje. Román tedy musel nabídnout ještě jiné hodnoty, které normalizační režim uvítal jako aktuální a společensky přínosné a které měly ke každodenní politické praxi režimu blíže než veřejně hlášené proklamace. V souvislosti s citovaným výrokiem Milana Jungmanna o cudně zahalené ideologii se proto nabízí otázka, co z románu zbude po odkrytí tohoto „uměleckého hávu“, jakým způsobem Pludkova ideologická konstrukce vypovídá o aktuálním stavu společnosti a socialistického systému v období normalizace.

Autor i dobová kritika dílo charakterizují jako „osobitý typ historické prózy s vědecko-fantastickými prvky“, který završuje volnou trilogii, jejíž první dva díly se odehrávají ve starověkém Egyptě (*Faraónův písař*, 1966) a Indii (*Rádce velkých rádčů*, 1975). Žánrově jde

spíše o utopii, respektive antiutopii, která čtenáři předkládá model ideální říše i varování před zhoubou, příznačně nazvanou „třetí zkáza“. Na rozdíl od většiny antiutopické prózy tu ale hrozbou není technická vyspělost říše; ta je zde naopak znakem vyššího vývojového stupně civilizace, který Atlantidu opravňuje k přirozené nadvládě nad méně vyspělými okolními státy.

Protagonistou románu je Hero, vysoký státní úředník a kronikář mohutné a silné říše Atlantidy, který se vrací po pár měsících strávených v jedné z okrajových republik domů. Nepokoj a náznaky vzpoury, pro něž byl odvolán, se však začínají objevovat i v hlavním městě. Atlantidu, jež po tisíciletí představovala ideální stát, v němž není třeba peněz, každý pracuje pro dobro celku a poslouchá osvíceného vládce, postupně zachvacuje mravní rozvrat. Hero se snaží hledat příčiny úpadku, řešit je s veleknězi a vyhnout se tak zkáze. Nepřítele, který krizi způsobil, vidí především v kupcích-cizácích, kteří, ač sami v pozadí, svým obchodováním, uplácením a lstí postupně ovládají celou společnost a získávají na svou stranu nejen mocichtivé, ale i nerozhodné občany. Atlantská říše se postupně řítí do záhuby: republiky, které byly Atlantidě po tisíciletí podřízeny, se chtějí odtrhnout, občané odmítají pracovat a poslouchat vládce, nespokojená mládež se bouří a ovládá je sobectví, touha po moci a nezřízený pohlavní život. Hero je ve svém boji i způsobu života, jenž preferuje nadosobní hodnoty a službu společnosti, osamocený a posléze je jako poslední věrný pověřen vojenským velením nad městem. Potlačit vzpoury a demonstrace spoluobčanů zmanipulovaných nepřítelem se mu ovšem již nedaří – rozvrat došel tak daleko, že je na jakoukoli záchranu pozdě. Vládce jedné z nespokojených republik se nakonec zmocní tajemství podzemní vody a vzdušná vlna zničí celou Atlantidu.

Autor zvolil jako obraz ideálního státního zřízení předantickou despotii, ovšem její podrobnější charakteristika již dostává aktuální rysy v mnohém korespondující se systémem vlády v socialistických státech: Atlantidu řídí ústřední neosobní panovník a jí podřízené státy spravuje deset nižších vládců. Ideálnímu systému poslušných satelitů závislých na nadřazeném státu ovšem hrozí záhuba ve chvíli, kdy jeden z jeho členů odmítne poslušnost. Nejdůležitější hodnotou, na níž stojí síla celé říše, je proto Jednota, a jedním z rizik, před nimiž antiutopie v Pludkově pojetí varuje, je její narušení: sebemenší trhlinka v Jednotě říše znamená zhroucení celého systému. Princip Jednoty určuje i vše ostatní, také její neslučitelnost s demokracií – legitimitu despotického centralizovaného státu potvrzuje historický výklad, který charakterizuje demokracii jako překonaný typ státního zřízení, kvůli pomalému a neefektivnímu rozhodování nevhodný pro silnou říši.

Analogií popsaného systému centralizované říše, vyznačující se vztahy nadřazenosti a podřazenosti, je i síť společenských vztahů – Pludkova Atlantida je přísně hierarchizovaným kastovním systémem. Aristokratismus, zřetelně neslučitelný se socialistickou vizí všelidské rovnosti, zde byl po tisíciletí zárukou trvání fungující a vzkvétající říše. Princip společenské rovnosti je proto chápán jako hodnota pozitivní i negativní zároveň: zdánlivě ideální společenské uspořádání na základě rovnosti občanů, o jehož realizaci hlavní hrdina zprvu uvažuje, může být zneužito nepřáteli, zatímco systém založený na nadřazenosti určitých vrstev naopak zajišťuje dlouhotrvající stabilitu říše. Tento systém ovšem odkrývá rozpory mezi ideálem a reálnými požadavky totalitního systému na společnost a jedince, jehož postavení je nutno podřídit rozhodující hodnotě: stabilitě a neměnnosti státního zřízení.

Postavení individua ve společnosti již rozpory netrpí: jeho místo určuje jeho přínos společnosti. Hlavní hrdina se proto vyznačuje vlastnostmi jako rozhodnost, zodpovědnost, smysl pro povinnost a poslušnost. Mezi společensky přínosné vlastnosti patří i tvrdost, s jakou jedná se zrádci: „Půjdu za Taonem sám a vlastní rukou ho zatknou, nebo zabiju. Jestli si na mne dovolí otevřít ústa, nezbude mu ani jeden zub. Kdo ho bude bránit, dostane kopanec, až upadne.“⁵

Problematika zrádců a nepřátel společnosti, akcentovaná již samotným názvem knihy, je ostatně jádrem myšlenkového poselství románu, tolik oceňovaného oficiální kritikou. Nejviditelnějším nepřítelem jsou v románu kupci-cizinci, v jejichž vzezření – černožlutý oděv, velký zahnutý nos, tmavé vlasy a oči apod. – není obtížné poznat tradiční obraz Žida. Otevřený a nenávislný antisemitismus lze interpretovat jako Pludkovou osobní averzi; do jisté míry však korespondoval i s antisemitismem komunistického režimu, který v normalizačním Československu sice již nebyl tak vyhrocený jako v počátku padesátých let, v době politických procesů, nicméně latentně byl – navzdory oficiálním proklamacím nebo například oblíbě tvorby Oty Pavla – stále přítomen. Přesto přímočarost, s níž jej Pludek prezentoval, byla v dobovém kontextu nezvyklá a také překvapivě tolerovaná.

Obraz kupců-Židů, „cizáků“ a vetřelců do společnosti, kteří se snaží ovládnout celou společnost a pro své světovládné plány dokáží využít všech prostředků, a jimi zmanipulovaných atlantských občanů, byl totiž přijat jako metaforický obraz reálných nepřátel, kteří ohrožují normalizační podobu socialismu, obraz těch, kteří jsou hlavními viníky za tzv. „krizový vývoj ve straně a společnosti“ na konci šedesátých let.

Základní charakteristikou těchto nepřátel je nedostatek mravní integrity, z něhož vyplývá i jejich snadná zneužitelnost, jež je dovádí nejprve k tajnému spiknutí, posléze ke zradě a nakonec k otevřené vzpouře. Jako nejsnáze manipulovatelní světovládnými ambicemi kupců-Židů, a tudíž i jako potenciální nepřátelé, se jeví celé společenské vrstvy: vládnoucí vrstva, inteligence, umělci, zvláště pak spisovatelé, a mládež.

U vládnoucí vrstvy vede ke zradě touha po stále větší moci, u ostatních jejich osobní ctižádost: „Ctižádostivost po počtech a domýšlivost lze odhalit snadněji než podvrtnictví, nastavenou nohu a falešný úsměv, za nímž se skrývá zrada. Cíl je však týž.“⁶ Pro názornou ilustraci zneužitelnosti umělce je do románu zařazena postava Laona, talentovaného mladého dramatika, který však není dostatečně morálně silný, zradí a dává se do služeb nepřítele; posléze je kupci využit při přesvědčování nejistých obyvatel Atlantidy. Inteligence zrazuje opět v důsledku absence blíže neurčených morálních vlastností: „Vzdělání a mravnost nejsou jedno a totéž. Často chytrost spojená s dostatečným vzděláním je pro společnost spíš nebezpečím než prostý rozum poctivce.“⁷

Nejdetailněji je v románu vykresleno spiknutí mládeže. Nespokojení mladí lidé se sdružují v domě určeném cizincům, který jim nabízí azyl, aby mohli „vyhlašovat jakýkoliv názor, mluvit proti státu, pohrdat bohy, vysmívat se filozofickým soustavám, spílat váženým lidem a osočovat vysoké úředníky bez obav z trestu“, mluvit „o nepořádkách ve veřejných záležitostech, o překonaných naukách a kultech, o hlupácích, kteří řídí stát, o ničemech, kteří jej rozkrádají, o nesmyslných zákonech“,⁸ a posléze se prohlásit za mluvčí celé společnosti. Jejich heslem je svoboda, rovnoprávnost a rozkvět, ovšem ve významu, který Pludkův hrdina vnímá jako pokřivený, neboť není totožný se zájmy státu a společnosti. Mladí nemají jasný cíl, jejich přáním je protestovat a v rámci proklamované svobody zavést volný pohlavní život. Kromě

sobectví, nevyzrálosti a nedostatku základních mravních zásad charakterizuje je a zejména jejich vůdce již zmíněná touha po moci a ctižádostivost po potech.

Nejen motivem angažovanosti zmíněných společenských vrstev ve spiknutí, zradou, řízenou cizími nepřáteli, zejména Židy, a domácími morálně rozloženými individui, navazuje *Nepřítel z Atlantidy* na Pludkovu o sedm let starší prózu *Vabank*, tematizující události roku šedesát osm. Hero, stejně jako inženýr Bohata z *Vabanku*, se vrací po několika měsících do vlasti, na rozdíl od ostatních se „zbystřeným zrakem“, který rozpoznává blížící se hrozbu. Děj obou próz vrcholí na jaře a v létě, kontrarevoluce je v *Nepříteli z Atlantidy* metaforicky pojmenována jako „znamení Raka“, do něhož říše nedobrovolně vstupuje. Na rozdíl od *Vabanku* zde není vnější síla, která by zastavila společenský rozklad, takže vyprávění končí v období časného podzimu nevyhnutelnou zkázou.

Podobný typ románu, *Pravda o zkáze Sodomy* Ivana Kříže, jež vyšla v roce 1969, taktéž prostřednictvím otevřené alegorie polemicky vypovídá o nedávné minulosti, o období stalinismu. Zatímco Kříž si jako výchozí ideální formu vlády vybral starověkou demokracii, Pludek se o desetiletí později příznačně vydal opačnou cestou. Totalitní systém, jež postupně nahradil původní demokratickou samosprávu, se v Křížově Sodomě hrouť po zjištění, že nepřítel, jehož obraz vytvořený státní propagandou měl Sodomu stmelovat a udržovat její budovatelské nadšení, ve skutečnosti neexistuje. Pludkova Atlantida je naopak destruována nepřitelem až nebezpečně reálným.

Zmíněné myšlenkové poselství Pludkova ideologického románu ovšem nenabízí jen varování, ale i model řešení problémů: zkáze je možné se vyhnout pouze při nasazení těch nejtvrdějších prostředků proti jakémukoli projevu nespokojenosti. Váhavost se může vymstít, neboť „síla Atlantidy je v její neporazitelnosti. A tou by mohl otrást jediný nezdar, jež by ohlas zveličil do obřích rozměrů (...) proto nezbude nic jiného než použít (...) nejkrajnějších prostředků“.⁹ Příklad, kdy kladný hrdina nechá obklíčit a vyhladovět demonstraci nespokojených spoluobčanů, proto v intencích románu vyznívá logicky a nevyhnutelně.

Bájná říše Atlantida, v jejíž kulisách se román odehrává, respektive její podoba před úpadkem, autorovi románu posloužila jako obraz ideální společnosti, která sice v mnohém korespondovala s obecným komunistickým ideálem, ale zároveň ho přetvářela do specifické podoby, jež potvrzovala a glorifikovala aktuální podobu normalizačního režimu. Román nabízel jasnou a přehlednou polarizaci správného a nesprávného jednání, přítele a nepřítele v době, kdy vize ideálního modelu socialistické společnosti zklamala a proklamovaný přítel a ochránce se stal okupantem. Oceněno bylo i to, že autor zůstal věrný angažované literatuře i tehdy, kdy se většina spisovatelů věnovala literatuře preferující soukromé problémy a odehrávající se v apolitickém bezčase. Postupná zkáza Atlantidy tak měla „obrátit socializmu“ aktivizovat poukazem na fakt stále přítomných nepřátel a nevyhýbala se alegorickému zpodobení nedávné minulosti – tzv. krizová léta byla v „normalizovaných“ poměrech stále pociťována jako potenciální hrozba. Státní systém, jenž vyžadoval neměnnost a stabilitu v čele s neosobním diktátorským vládcem, všudypřítomný státní dozor a bezpodmínečnou poslušnost republik podřízených ústřední mocnosti, tvrdě potlačující sebemenší projev nesouhlasu, měl poskytovat záruku dalšího, „tisíciletého“, trvání socialistické říše.

Není divu, že režimní kritik Otakar Chaloupka, okouzlený strhující silou románu, poznamenal v roce 1982, že „fikce se po několika stránkách stává realitou“.¹⁰ Československé socialistické Atlantidě ovšem v té době zbývalo celých sedm let života.

Summary

Alena Šporková: “Fanatic’s Fantastic Character” in Service of Normalization. A. Pludek’s “Nepřítel z Atlantidy”

Alexej Pludek’s novel *Nepřítel z Atlantidy*, which was published in the year of 1982 in the period of “normalization”, won a state prize and had excellent (official) reviews although its literary quality was very poor and the novel was openly anti-Semitic. Antiutopia, which takes place in the mythic Atlantis, allegorically shows the ideal model of government, ordering society and solution of problems, which corresponded to universal communistic ideal in many respects. However, the paper also shows modification of this ideal, which was typical for the stage of “real socialism” in the seventies and eighties. Pludek’s novel shows the model of behaviour and values preferred in this phase of Communist regime (which was based on unity, submission, strict rules, and control), shows the image of ideological enemies and normalization interpretation of the “Prague Spring” too.

¹ „Řád může být i asymetrický“ (Rozhovor se zasloužilým umělcem Alexejem Pludkem), *Tvorba* 15, 1983, č. 4, příloha *Kmen*, s. 4.

² O. Chaloupka: „Pludkův přítel z Atlantidy“, *Tvorba* 14, 1982, č. 17, příloha *Kmen*, s. 10.

³ MV: „Nepřítel z Atlantidy“, *Kulturní práce* 22, 1982, č. 11, s. 24.

⁴ M. Jungmann: *Cesty a rozcestí*. Rozmluvy, Londýn 1988, s. 30.

⁵ A. Pludek: *Nepřítel z Atlantidy*. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 442.

⁶ Tamtéž, s. 126.

⁷ Tamtéž, s. 168.

⁸ Tamtéž, s. 161.

⁹ Tamtéž, s. 24.

¹⁰ O. Chaloupka: „Pludkův přítel z Atlantidy“, *Tvorba* 14, 1982, č. 17, příloha *Kmen*, s. 10.

IMAGINACE PROTI TOTALITĚ – ČESKÝ ANTIUTOPICKÝ ROMÁN

DOROTA BIELEC

Úvahy o ideálním uspořádání světa jsou člověku blízké od počátků dějin. Lidé od starověku usilovali o vytvoření neměnných zákonů, které by jim vysvětlily všechny jevy, se kterými se setkávali v neznámém a nebezpečném světě. Antické mýty s jejich kosmogonickou symbolikou jsou odrazem myšlení o vesmíru, ve kterém mají bohové a lidé pro sebe vyhrazené oblasti – světy, ve kterých žijí, na sebe vzájemně harmonicky působí. Díla řeckých filozofů, jako např. Aristotelova *Politika* nebo Platónova *Ústava*, ukazují, jak hluboko sahají kořeny ideje státu, ve kterém každý občan může realizovat své nároky a požadavky. Vize ideálního řádu se dnes poněkud liší od představ Aristotelových: v současnosti neuvažujeme o otrocích jako společenské vrstvě, kdežto pro Aristotela byli otroci společenskou skupinou, která přirozeným způsobem realizovala své životní schopnosti a možnosti. Nicméně základ zůstává neměnný. Touha po ideálním světě ve středověku vyústila v dílo, které bylo počátkem celé vlny literárních děl zabývajících se tímto problémem; mám na mysli *Utopii* Thomase Mora. Utopie, vymyšlený ostrov, se stala na dlouhá staletí symbolem neuskutečnitelné touhy po spravedlivém, demokratickém státu, ve kterém by všichni občané byli rovni.

Poměrně rychle však středověcí a renesanční učenci dospěli k názoru, že vládnout světu není možné bez násilí, realistický pohled na vládu a moc nastínil už Niccolo Machiavelli ve svém *Vladaři* – apoteóze panovníka, který dovede udržet rovnováhu mezi násilím, pronásledováním některých členů společnosti a vlídným přístupem ke každému. V české literatuře můžeme najít antiutopické prvky už u Jana Amose Komenského. V *Labyrintu světa a ráji srdce* je zobrazena propast mezi ideálem, představovaným Poutníkovým pohledem na město-svět pomocí brýlí, jež dostal od svého průvodce – Mámení, a skutečností, kterou čtenář sleduje očima hlavní postavy, jež se oněch brýlí zbavila. *Labyrint* sice není striktně antiutopická próza v podobě, v jaké se ustanovila ve 20. století, a to proto, že Komenský vysvětluje zkázu světa hříchem, nedostatečnou lidskou vírou a tímto způsobem klade své úvahy o stavu lidstva do roviny náboženské, duchovní, kdežto smyslem antiutopie je ukazovat nějakou skutečnost, která je výsledkem úmyslné lidské činnosti. Nemůžeme však přehlédnout, že i u Komenského je výrazně vidět ono rozhořčení nad světem a velice kritický přístup k realitě, což se později stalo výchozím bodem negativní utopie. Parodiemi utopických románů a v jistém smyslu antiutopiemi byla díla Svatopluka Čecha o panu Matěji Broučkovi, např. *Pravý výlet páně Broučkův do Měsíce* (1888).

Antiutopické prvky se objevovaly v literatuře už od 17. století,¹ hlavně v dílech zaměřených filozoficky. Jako zvláštní, samostatný literární žánr se začíná antiutopie rozvíjet až ve dvacátém století. Antiutopická próza vznikla jako polemika s idealizující utopickou literaturou a nesouhlasně se vymezovala vůči utopické vizi budoucího vývoje lidstva. Tam, kde utopie viděla optimistické výhledy do budoucna, antiutopie předvíдалa ohrožení lidské individuality a svobody. Dvacáté století bylo v dějinách lidstva výjimečně výskytem totalitních politických systémů – nacismu a komunismu. Tyto systémy se staly přímým podnětem ke vzniku tzv. negativní utopie a úrodnou půdou pro spisovatele, jejichž námětem bylo unifikované společenství, které podlehló totalitní vládě.

Románů s touto tematikou však v dějinách literatury není příliš mnoho, např. v komunistickém Sovětském svazu byly napsány prózy dvě: Zamjatinovo *My* a Zinovjevovy *Zejičí výšiny*. Asi nejznámější antiutopií vůbec byl Orwellův román *1984* se symbolickou postavou Velkého bratra, která je inspirující dodnes. Proto je zajímavým literárním jevem, že v českém prostředí 70. a 80. let vznikly takové romány tři: *Myši Natalie Mooshabrové* Ladislava Fukse, *Katyně* Pavla Kohouta a *Maso* Martina Harníčka. Normalizační atmosféra v Československu mohla na spisovatele působit ponuře a pesimisticky, přesto se v literaturách národů, které měly podobné zkušenosti, antiutopie příliš nevyskytuje. Například v polské literatuře antiutopie jako samostatný literární žánr skoro vůbec neexistuje. V případě českých antiutopických románů je třeba si všimnout jedné neuvěřitelné skutečnosti, že zatímco román Kohoutův a Harníčkův mohl být publikován jen v samizdatu nebo v exilovém nakladatelství,² *Myši Natalie Mooshabrové* vyšly oficiálně v roce 1970. Jakým způsobem si mohla cenzura nevšimnout průhledných narážek na aktuální události, zůstává dodnes záhadou, a jediným možným vysvětlením může být fakt, že v roce 1970 normalizační proces v Československu teprve začínal a cenzura nebyla ještě tak přísná jako v následujících letech.

Zkusme se tedy podívat na český antiutopický román v kontextu základních předpokladů tohoto žánru, jehož příznačnou vlastností je specifická, dusná atmosféra, které autor dosahuje pomocí tvůrčích postupů v různých textových rovinách, počínaje konstrukcí románového světa až po stránku jazykovou. Zobrazená realita je v dílech tohoto druhu úplným, homogenním konstruktem, samostatným světem vytvořeným imaginací autora. I když je modelem skutečného světa, místo a čas děje většinou nejsou autorem přesně určeny, což způsobuje, že antiutopie nabývá univerzálního rázu. Zvláštní důraz je v antiutopických románech položen nikoli na funkci estetickou, ale na funkci poznávací a informativní. Románová skutečnost, pro kterou je v každém případě východiskem činnost totalitního systému, je předána čtenáři jako varování před přílišnou důvěrou k jakémukoli politickému režimu, který se může stát příčinou zkázy světa.

Antiutopická díla jsou blízká literatuře science fiction, neboť se jejich děj odehrává v budoucnosti, která však může být upřesněna, jako např. u Orwella. Fuksův román zcela splňuje tento požadavek: k zobrazené skutečnosti patří lety hvězdoletů na měsíc podle denního jízdního řádu a kolonizace měsíce, bydlí tam lidé, stávají se vězení a fungují lázně, na druhé straně však autor do své prózy přidal také reálie z minulosti, jako boj s čarodějnictvím či koňské povozy. Takový postup vytvořil ostrý pocit kontrastu mezi všeobecným vývojem civilizace a podmínkami, ve kterých žije většina obyvatel, propast mezi hesly a skutečností. Podobně v próze *Maso* má čtenář k dispozici jen velmi málo elementů určujících realitu popsanou autorem, avšak lze rozpoznat, že děj odkazuje na blíže neurčenou budoucnost, a to přesto,

že v románu vládnoucí kanibalismus by mohl indikovat vzdálenou minulost. Jiné ztvárnění nacházíme v Kohoutově *Katyni* – fabule je konstruovaná takovým způsobem, že může být zároveň součástí budoucnosti i přítomnosti a zdá se, že autor úmyslně neupřesňuje čas děje, aby dosáhl univerzálnějšího působení svého románu. Čtenář by však v textu mohl najít aluze na Československo padesátých let (politické procesy, výměna vlády – ti, kteří ještě nedávno byli ve vládě, se za okamžik stávají oběťmi katů).

Podobně jako u kategorie času není v antiutopických dílech určeno ani místo děje, v popisech se používají velice všeobecné charakteristiky, jako např. hlavní město (u Kohouta) nebo město (u Fukse a Harníčka). Je příznačné, že místem děje všech antiutopických románů je město, které spolu s vývojem civilizace podléhá zkáze, vesnice zůstává objektem pozitivních vzpomínek na dětství (Natalie Mooshabrová) nebo místem úniku členů společnosti, kteří nesouhlasí s vládnoucí ideologií (*Maso*). Nedostatek prvků upřesňujících místo a čas je jedním z faktorů, které vyvolávají u čtenáře pocity nejistoty, ohrožení a dojem, že něco podobného se může stát všude a kdykoliv, a možná už se děje.

Podobné dojmy posiluje další element románové reality, totiž společenský řád popsaný autory. Jak už bylo řečeno, výchozím bodem antiutopie je totalitní systém s charakteristickými prvky. Obyčejný občan je jenom malinkým kolečkem ve stroji, neustále podléhá invigilaci, nejvýraznějším orgánem vlády je policie. Policejní hlídky navštěvují Natalii Mooshabrovou každý večer pod záminkou, že se chtějí podívat, jak bydlí, sepisují s ní protokoly a vyptávají se na události z jejího dětství, vláda chce o každém občanovi vědět všechno. V *Masu* všudypřítomná policie kontroluje, zda občané mají lístky na maso, pokud ne, sami se stávají potravou pro jiné, a proto je bezejmenný hrdina románu nucen ukrást lístky někomu jinému, aby mohl žít dál. Policejní vševláda vyvolává v postavách románů pocit, který je samou podstatou totality – strach. Harníčkův hrdina se bojí o svůj život, Natalie Mooshabrová se také cítí ohrožená. Postava paní Mooshabrové má ve Fuksově románu dvojznačné postavení: na jedné straně je obětí systému, na druhé straně systému slouží svou prací ve státní instituci „Péče o dítě“, jež se zabývá hlavně tím, že odebírá děti rodičům a odevzdává je do státní výchovy. Návštěvy paní Mooshabrové jakožto zástupkyně této instituce nahánějí matkám strach, že ztratí své syny. Jejich strach je přímým dokladem vládnoucího teroru, který se skrývá pod maskou zájmu o osud každého občana. Instituce „Péče o dítě“ je jedním z vládních orgánů, která pod záminkou pomoci rodině způsobuje její dezintegraci, což je z hlediska totalitního režimu velice žádoucí. „Péče je lidská a nikomu neublíží ani neterorizuje, jak se občas mezi lidmi myslí. My tu nikoho nesoudíme jen tak, jak to snad dělají jinde. My napřed všechno vyšetříme, uvážíme, a také se zde vždy mluví pravda.“³ V Kohoutově románu postavení policie není tak důležité, avšak celková tematika *Katyně*, povolání hlavních postav (jsou to katové) a jejich zážitky z práce (exekuce po politických procesech) vyvolávají dojem neustálého ohrožení.

V mechanismu vlády popsaném v antiutopických románech je příznačné, že vládce většinou setrvává v anonymitě. Totalitní systémy mají rády různá tajemství a neúplné informace, s jejichž pomocí mohou udržet společnost v poslušnosti a vládnoucí se cítí nepostižitelní. Ze tří románů, jež nás zajímají, jenom v *Mysích Natalie Mooshabrové* známe jméno člověka, který drží v rukou moc – je to předseda Albín Rappelschlund. A ani on nevládne údajně sám, mezi občany se pomocí teroru udržuje pověst, že se o moc dělí s legitimním panovníkem – kněžnou vdovou Augustou, kterou nikdo neviděl už dlouhá léta. „,To se nesmí říkat.‘ (...), Že kněžna vdova panovnice možná žije,‘ zasmál se chlapec, ‚ale nikdo neví kde. Někde

mezi lidma. Kdyby o ní někdo věděl a neřek to, tak by ho Rappelschlund zastřelil. Dal by ho mučit, aby vyzradil, kde kněžna je, zastřelil by celou rodinu.“⁴⁴ V *Katyni* se čtenář setká se záhadným, všemohoucím Doktorem, který je pro Vlka ztělesněním moci, dovede všechno zařídit a opatřit. Na konci románu se však ukazuje, jak obludná bývá víra v moc: Doktor se parodicky mění v bezvýznamného úředníka z městského archivu, který se bojí vlastní ženy. Z hlediska anonymity vlády je v Kohoutově románu nejvýraznější pasáž o minulosti jedné z hlavních postav – Šimsy, který měl za sebou vojenskou epizodu. Sloužil revoluci, jíž se účastnili lidé s krycími jmény a písmenem, které označovalo místo v hierarchii. Nakonec zůstala jen čísla – každé povýšení znamenalo pád, respektive zradu některého z vyšších čísel. Kolotoč zrad a povýšení připomínají absurdní bludný kruh nekončící revoluce, který přesně popsal její dočasný vůdce Artur. „Je (...) jasné, že revoluce zvítězila, ale to neznamená, že reakce je poražena. Revolucionáři, kteří dřív neměli co ztratit, z pohodlní a poleví, kdežto reakcionáři zesílí své akce, protože teď oni nemají co ztratit. Tu je revoluce a tam reakce, ale mezi nimi nevede zřetelný zákop. Zatímco reakcionáři, kteří ztratili, co měli, se mohou vyšplhat mezi revolucionáře, revolucionáři, kteří nedosáhli čeho chtěli, mohou sklouznout mezi reakcionáře.“⁴⁵ Nejzáhadnější vláda je zobrazena v *Masu*, čtenář v textu nenajde žádné stopy, které by mohly vést ke jménu vládnoucí osoby. Takový postup poukazuje na skutečnost, že v totalitních diktaturách není důležité, kdo spravuje moc, neboť význam má jedině systém jako celek. Z Kohoutova románu víme, že vláda se může neustále měnit, ale když je totalitní systém ve státě jednou zaveden, z perspektivy obyčejného občana se nic nemění.

Postavy jsou další součástí reality zobrazené v antiutopii. V českých románech, v nichž byla vytvořena celá řada postav antiutopie, máme k dispozici přehled pozic, které může zaujmout hlavní hrdina ve společnosti. Počínaje bezejmenným hrdinou *Masa*, jenž je jejím bezvýznamným členem a žádným způsobem se neúčastní režimu, je jenom jeho obětí. Obětí nejen ve fyzickém smyslu (pronásledování policií a život v neustálém strachu), ale také psychickou. Když se mu konečně podaří uniknout z města a dostat se do skupiny vegetariánů, jeho zkažená povaha, která byla dlouhá léta stavěna před dilema – já, nebo oni –, mu nedovolí zachovat se lidsky a čestně. Svým zachráncům neprojeví vděčnost a naopak je chce udat. Harníčkův hrdina čtenáři ukazuje, jak politické mechanismy zhoubně ovlivňují člověka a zanechávají stopy na jeho psychice, přestože je v opozici vůči vládě. Polský filozof, kněz Józef Tischner vytvořil termín, který definuje toto vnitřní ztotožnění člověka komunistickým systémem i přes jeho vnější nesouhlas: *homo sovieticus* je to, co zůstává v lidské povaze dokonce i tehdy, když už totalita byla zrušena.⁶ Druhý typ chování člověka vůči režimu představuje Natalie Mooshabrová, která je obětí a zároveň součástí systému. Je to postoj dosti nebezpečný, protože člověk, jenž jej reprezentuje, není plnohodnotným členem žádné společenské skupiny, a proto se jeho nejistota jenom zvětšuje. Správcová paní Mooshabrovou obdivuje, ale také se jí bojí, stejně jako matky zlobivých dětí. Na druhé straně ji režim, zastoupený paní Knorringovou, neuznává za plnohodnotného člena vládnoucí vrstvy. Řadu postav z českých antiutopií lze uzavřít Vlkiem – katem z *Katyně*, členem režimního establishmentu, jenž však nemá žádnou jistotu, a tak se musí pořád snažit a přetvařovat, aby neztratil přízeň těch, o kterých si myslí, že mají nějaký vliv. České antiutopické romány poskytují výjimečné možnosti ke sledování chování představitelů různých společenských vrstev v totalitním režimu, přičemž z pozorování lze jednoznačně usuzovat, že totalitní systém má destruktivní vliv na každého člena společnosti bez možnosti se z něj vymanit.

Působení totalitní diktatury se odráží také v jazyce. Ten se stává specifickou šifrou srozumitelnou jen členům jisté skupiny. Příznačný je sklon ke tvoření zkratk (gestapo, wehrmacht, politruk, sovchoz atd). Problematikou zneužití jazyka totalitním režimem se zabývali mnozí badatelé: specifický jazyk nacistické říše analyzoval Victor Klemperer ve své práci *Lingua tertii imperii*, jazyk komunistické propagandy v Polsku Michał Głowiński charakterizoval jako novomluvu⁷ a v Čechách se touto jazykovou oblastí zabýval kritik Petr Fidelius.⁸ Specifikum jazyka totalitní společnosti se muselo také odrazit v jazykové rovině antiutopických románů. Celou řadu absurdních zkratk nalezneme v *Katyni* (názyvy vojenských jednotek, jako např. APASAM, TAVORE, REPOTA, a celý systém zkratk týkající se katovské školy poněkud ztěžují četbu románu). Vlastní jazyk zkratk si vytváří rovněž Natalie Mooshabrová (krimi místo kriminál, les místo lesní roh atd.), ale jinak ve Fuksově románu vládne propagandistický jazyk sestavený z otřepaných frází a absurdních kontrastů (viz muzeum míru Albína Rappelschlunda, ve kterém se nacházejí pušky, kulometry, kanóny a tanky). Nejvýraznějším příkladem jazykové banality hlášené totalitní vládou jsou rozhlasové informace v bodu zvratu děje románu, kdy pobouřený lid požaduje, aby předseda Rappelschlund podal demisi, a rozhlas hlásá: „V naší zemi není nikdo, kdo by neuměl psát, číst a počítat. V naší zemi vyrábíme výtečné mražené krémy, máme kiosky ze skla a laminátu, létáme na Měsíc. V naší zemi se staráme o mládež a trestáme zločince.“⁹ Komunikáty nenaplňené žádným významem a vytváření specifických jazykových šifer souvisí s jevem anonymity vlády, jehož důsledkem jsou projevy manipulace a úmyslného neinformování, které vedou ke snadnějšímu ovládnutí společnosti a zároveň jsou dokladem toho, jak totalitní systém proniká do každé oblasti lidského života

V dnešní době, kdy už víme, že se nespĺnila nejstrašnější Orwellova vize, kdy se zdá, že totalitní systémy máme za sebou, se ještě pořád nemůžeme cítit bezpečně. Popularita celé řady televizních show, ve kterých vedoucí úlohu plní Velcí bratři, a fakt, že každý náš pohyb je zapsán někde v elektronickém podsvětí, svědčí o tom, že totalita je specifickým způsobem vepsána do lidských dějin a nikdo neví, kdy se zrodí znovu.

Summary

Dorota Bielec: Imagination against Totality – Czech Antiutopia

People dreamed of the ideal world from the begining of their history, that's why the ancient philosophers created works like *Politics* (Arystoteles) or *State* (Platon), the most important work regarding this problem was *Utopia* written by Thomas Morus. Unfortunately reality did not correspond with these dreams, so anti – utopia arised very early as realistic point of view. Anti – utopical novel was developed especially in XX th century. In Czechoslovakia in 70ties there was written three of them: *Mýši Natalie Mooshaberové* of L. Fuks, *Maso* of M. Harníček and *Katyně* of P. Kohout. Each of them showed backstage of total political system, its hypocrisy and destructive influence on social communication, especially on language.

-
- ¹ Za první utopii je považován *Mudus alter et idem* J. Halla z roku 1600.
- ² P. Kohout: *Katyně*. Edice Petlice, Praha 1979, Index, Kolín n. Rýnem 1980; M. Harníček: *Maso*. 68 Publishers, Toronto 1981.
- ³ L. Fuks: *Myši Natalie Mooshabrové*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 92.
- ⁴ Tamtéž, s. 73.
- ⁵ P. Kohout: *Katyně*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 171–172.
- ⁶ Viz J. Tischner: *Etyka solidarności oraz homo sovieticus*. Znak, Kraków 1992.
- ⁷ M. Głowiński: *Nowomowa po polsku*. Pen, Warszawa 1990.
- ⁸ P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Triáda, Praha 1998.
- ⁹ L. Fuks: op. cit., s. 270.

METAFORY PAMĚTI

ALICE JEDLIČKOVÁ

Jedním z oblíbených konferenčních nešvarů je změna obsahu referátu, někdy plíživě skrytá pod změnou titulu. Vypadá to, že se dnes této nepravosti dopouštím: chci však mluvit o tématu původně zamýšleném a pod titulem, který jsem navrhla již na počátku: jenom jsem narazila na nějakou plíživou formu totalitárního chování tiskařských šotků, kteří přes opakované pokusy o nápravu vždy znovu vpašovali do mého textu slovo „metody“ namísto „metafory“. Nemám totiž rozhodně v úmyslu mluvit o paměti nějak zvlášť „metodicky“: vlastně naopak, veškeré mé uvažování se sbíhá nad jednou narativně rozvinutou metaforou a vyústí uje mnohem spíše v osobní sentiment než v racionální odhalení historické souvztažnosti ideologie a imaginace.

Přesto bych na počátku chtěla zdůraznit předpoklad naší debaty, jímž je přibližná shoda o tom, co pojmy ideologie a imaginace míníme. Důvod, proč se zde scházíme, nacházím výstižně, byť velmi skepticky (v době záznamu se psal rok 1978) vyjádřen v *Kapesním slovníku pro nahé* Sylvie Richterové:

„Při překládání příspěvku ze symposia italských intelektuálů, profesorů, historiků atd. o roli intelektuálů, profesorů a historiků v Československu: Dívají se z dálky a přesně řeknou: lež, manipulace, moc, policejní diktatura, byrokracie... Je to jednoduché, přehledné a historicky správné, zatímco spisovatelé v Praze píšou o morčatech, koulečích sudů v pivovarech a překulovačích, dotaznicích, píšou fejetony o příchodu jara a čištění výkladů, zprávy o zatčení spoluobčanů, o spoluvězních, o balíčcích, které nikdy do vězení nedošly, o pohřbech, které doprovázelo túrování motocyklů, o nepřijímání dětí na vysokou školu... Ale kdo má čas na tak pomalou historii, na tak podrobnou historii, na takovou nehistorii. Je to zdoluhavé a nikam to nevede...“

Ale je to pražské psaní zevnitř jaksí lidštější, i když namáhavější a smutnější jaksí, a ne tak každému hned jasné. (1978)⁴¹

S vědoucností pohledu odjinud podepřeného zkušeností z domova zachytila Richterová několik tehdy aktuálních žánrových alternativ, textových typů a básnických postupů obrany proti ideologii: věcnou zprávu o události, tematizaci všednosti, metaforu či rozvinutou alegorii. Nemyslím si, že by si kdokoli z účastníků tohoto setkání osoboval právo na ta jasná profesorská slova – příležitost mluvit jimi máme už řadu let. Pokud by stačila, nemuseli bychom se

zde ostatně scházet. Jedním z důvodů, proč tak činíme, je však potřeba poměřovat vždy znovu paměť implikovanou literárními texty s pamětí vlastní – poměřování je to dnes o to zajímavější, že mezi účastníky konference jsou už příslušníci generace, která se ve své zkušenosti musí vyrovnávat se zcela jinými ideologickými konstrukty než generace předcházející.

V textech Sylvie Richterové se téma paměti až nutkavě vrací, v nejrůznějších variacích prostupuje také *Slabikářem otcovského jazyka*. Paměť rodová je v závěrečné samostatné části nazvané *Almara* znázorněna právě tímto bytelným kusem domácího zařízení, paměť dítěte ve variacích toho, jak se rodičům a nejbližšímu okolí daří či nedaří – právě skrze řeč – zajistit dítěti svou přítomností pocit bezpečí ve světě (*Děti a zvířátka*), paměť literátky registruje *Kapelník slovník pro nahé* a *Skrytý život knih*, jakási individuální encyklopedie citátů, parafrází a kulturních komentářů. Všem těmto obrazům je společná dvojí tendence: tíhnutí k smyslové názornosti a předmětnosti v uchopování tak abstraktního a augustinovskému neuchopitelného fenoménu, jímž je paměť, a tendence k utváření vlastních, osvojených či osvojitelných mikrosvětů, s nimiž se subjekt (vypravěč či postava příběhu) dokáže identifikovat. Může to být svět slov („slabikář“ či „slovník“), a to jak těch dobrých, které nabízejí útočiště (Seifertovy verše), tak těch zlých, jež potvrzují, že vnější svět nebyl eliminován, nýbrž rozpoznán a kriticky oddělen od vnímatele (břítké citáty Václava Černého). Může to být i svět souvislé řeči, k níž dospívá malá dcerka rodiny exulantů, odsunutá v rigidní mateřské škole na okraj společenství jako neschopná komunikace. Holčička si pamatuje, že svět jí blízký mluví její řečí: když se nový svět ukáže nejen jako jinojazyčný, ale také nevstřícný, dítě se odmlčí. Teprve když si samo vytvoří důvěrné společenství s domácí kočičkou, přijme za svůj jiný jazyk a osloví vídeňskou kočku již naučenou, avšak doposud „neosvojenou“ vídeňskou němčinou.

Podrobněji připomenout bych chtěla tu část *Slabikáře otcovského jazyka*, která nese název *Věčná bedna*. Slovo připomenout je tu na svém místě, protože exegezi tato metafora ve své názornosti vlastně vůbec nepotřebuje. V textu se tento motiv objevuje dvakrát, jednou jako letmá vzpomínka podnětaná jímavými, s pasivním sentimentem prožívanými setkáními s bezbranností starých lidí, podruhé ve střetnutí věčné a emocionální motivace jednání v běhu vypravěččina života. Ve chvíli, kdy se vypravěčka rozhodne vylepšit svou finanční situaci prodejem památného vykládaného sekretáře a současně se jej zbavit jako svědka negativních zážitků, zjišťuje, že jí v tom brání ještě jiný, starší díl historie kusu nábytku. Tento díl historie byl obsažen v bedně, v níž sekretář, vypravený tatínkem, putoval z vypravěččina rodného Brna do jejího exilu v Římě. Celá kapitolka je vlastně vzornou, čistě ouskouskou ukázkou literárního zpracování slohového útvaru zvaného popis pracovního postupu. Jak se v reálném socialismu složitě sháněl a upravoval materiál na bezpečný obal pro starožitný nábytek. Jak jej bývalý vědecký pracovník trpělivými a pečlivými rukama řemeslníka několikáté generace zbudoval k dokonalosti soupeřící s provedením originálu, k jehož ochraně měla bedna sloužit. Jak úředně složitý, ponížující a dlouhý byl transport bedny na místo určení. Bedna byla po příjezdu hned rozebrána, ale vypravěčka po letech zjišťuje, že právě kvůli ní, nyní již „věčné bedně“, která si přivlastnila svou doménu v její paměti, nemůže sekretář prodat. *Věčná bedna* se tak stává zdvojenou metaforou: obrazem otcovské lásky na jedné a obrazem paměti vděčné dcery na druhé straně. Stejně jako hmotná bedna kdysi překročila pevně uzavřené fyzické hranice režimů, překračuje či spíše „ignoruje“ virtuální bedna hranice časové, a to i po tatínkově smrti.

Vzhledem k autentizujícímu podání dalších partií věnovaných tatínkovi (objevují se v nich nejen citace tatínkových dopisů, ale i dopisy známých osobností reagujících na jeho úmrtí) lze odhadovat, že tento básnický obraz je docela vydatně opřené o empirii. Pokud tomu tak je, pak přiznávám, že tato okolnost je pro mě důležitá jen proto, že i v mé osobní historii se vyskytuje podobná tatínkovská věčná bedna a že mi příběh Sylvie Richterové pomohl přestat jedno z nejtěžších období mého života. Ale ať už je tomu jakkoli, ať už je *Věčná bedna* narativně rozvinutou metaforou či obrazně interpretovatelnou historkou: je v ní nepopíratelně obsažena představivost dělného člověka, který ze zbytků tvoří dokonale účelný a smysluplný artefakt a popírá tak obecný stav společnosti, v níž jsou deficity a pozitiva vyváženy tak, aby zůstalo zdání, že věci fungují – a jedinec tento stav pasivně přijímal... Richterová tak nabídla důstojnou, mírnou (emocionálně podloženou a tedy snadno „sentimentalizovatelnou“) polemiku s oblíbeným tvrzením samozvaných mravokárců, že ti, kdo v totalitních Čechách zůstali, stejně tak či onak kolabovali.

Epizoda s věčnou bednou však pro mě představuje nejen drobný příklad střetnutí ideologie a imaginace, ale také výsostně literární spojení v časoprostoru ukotvené smyslové zkušenosti s celostní pamětí, a tedy i spojení předmětnosti a imaginace.

Summary

Alice Jedličková: Metaphers of Memory

Many of the exiled authors seem to be obsessed with the phenomenon of memory: some of them retain a detached, ironic and independent attitude towards their past experience, some of them, which is typical of nostalgists, are prone to mistaking – even tragically – the past for the future. Sylvie Richterová is one of those who do not resist the attraction of the past: however, she finds it possible to cope with it by transforming it into a number of metaphors and images (especially spatial ones) expressing a variety of experience and recollection. In the episode “Věčná bedna” (“The Eternal Box”, a chapter of *Slabikář otcovského jazyka*) an antique piece of furniture that remains a part of the family history becomes a symbolic item as well, referring to a no more existing home-made transport box crafted in an elaborate way by the father of the exiled narrator. Thus the “eternal box” as a double metaphor of love and memory establishes a connection between father and daughter, between two separated worlds, between the past and the present.

¹ S. Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*. Atlantis – Arkýř, Brno – Praha 1991, s. 255.

TEMATIZOVANIE SPOLOČENSKEJ SKUTOČNOSTI V PROZAICKOM TEXTE (Autor, text, ideológia, spoločnosť)

VIERA ŽEMBEROVÁ

„Dejiny tohto storočia nás učia, že čas je mnohokrát silnejší než kontinuita osobnosti.“

Gustav Seibest

Tematizovanie sme zvolili za pracovný, pomocný terminologický kalk, ktorým vymedzujeme spôsob na vyjadrenie vzťahu medzi autorom, textom a spoločenskou skutočnosťou nie raz označovanú za látku alebo za objednávku konkrétnej ideológie a jej kultúrno-politickej praxe. Účinnosť a formy mechanizmu, ktorým spoločnosť vyčlenila a presadila svoj záujem o umenie, autorov, druhy, žánre, témy, postavu, literárna história pozná či spoznáva hoci i tak, že sa postupne vyrovnáva s „bielymi miestami“ v národnej literatúre, v autorskej dielni či inak a inde jestvujúcej dobovej a kultúrnej skutočnosti.

Vzťah spoločnosti a umenia analyzujú a vyhodnocujú spoločenské vedy latentne, preto má pre situáciu autora v konkrétnej dobe a konkrétnej spoločnosti význam poznať nové, doplnené „zistenia“ organizované ako špecifické súbory literárnovedné, kulturologické, historiografické aj sociologické, lebo poskytujú, popri ďalších, aj vertikálne prieniky do globalizovaného javu spoločnosť. Do dynamického javu spoločnosť sa bez vzdoru vkladajú ostatné komponenty, lebo sa považujú za jeho organickú súčasť, spomedzi nich všetko to a tí, čo sa dostávajú do trojuholníka kto – za akých podmienok – čo, a tak tam patria aj umenie, literatúra, autor, nástroje kultúrnej politiky, adresát atď.

Problém látky a témy, ich väzby na netextové a textové skutočnosti v umeleckom texte obsiahla teória literatúry aj v polarite ich dostupných vnútrotextových „zložiek“ pri organizovaní celku umeleckého textu. Medzi nimi ide napríklad o skutočnosť a fikciu, vedenie a modelovanie, hodnovernosť a osobitosť, otvorenosť a uzavretosť, hypotetickosť a dotváranie, historickú pravdu a umeleckú pravdu. Azda aj preto sa možno ustáliť na tom, že „vnútornú literárnu skutočnosť konkrétneho prozaického diela nazývame témou“.¹

Nazdávame sa, že môžeme, ale znova pracovne a s odkazom na osobnosť a osobitosť autora, naznačiť vnútornú prepojenosť medzi látkou, témou a tým, čo sme zahrnuli pod tematizovanie, lebo považujeme za dôležité zvýrazniť aj rolu autora v spoločenskom priestore, aký mu vytvorí spoločnosť, jej ideológia a jej „predstava“ imaginácie skutočnosti, pretože

mu – a nie je to paradoxné – spoločne vyslovujú jasné podmienky a poskytujú viditeľné možnosti na tvorbu a jej reflektovanie (pre čitateľa, do zásuvky).

Ambíciou autora je (vy)tvoriť také umenie, ktoré komunikuje so skutočnosťou a on, autor, má vôľu do nej sám aktívne vstupovať. Schéma autorovej predstavy o (možnosti, kvalite, dosahu) jeho zásahu do skutočnosti bude rozličná, čo závisí od možností, aké autor ako subjekt zosobňuje, pretože v podstate chce „svoju“ skutočnosť buď spoluvytvárať, alebo chce o nej vypovedať. I táto polarita dokáže autorovi „predurčiť“ genologické zázemie jeho autorskej dielne a vnútrotextový priestor pre látkový, tematický a problémový záber, ku ktorému sa prikloní, aby dotváral prostredníctvom umeleckého textu svoju ontológiu a noetiku života, jestvovania a činov.

Subjekt autora si vyberáme zvlášť preto, lebo azda skôr ako jeho text, bude to on, kto musí aj mimoumelecky reflektovať rozsah a dosah svojho kontaktu s ideológiou a spoločnosťou. Nie raz sa hovorí o empirii aj o autenticite, ktoré sa spravidla do literárnej skutočnosti zapájajú prostredníctvom stratégie autora a stávajú sa látkovým či tematickým podložím stratégie textu, „novej skutočnosti“, ktorá obsiahne postavu aj narátora, sujet aj príbeh a zmení vonkajšiu (empirickú, dejinnú, osobnú) skutočnosť autora na vnútornú (fiktívnu, novú, príbehovú skutočnosť) sujetový priestor v kompozícii textového celku.

Spôsob, akým sa autor vyrovnáva s vonkajšou skutočnosťou predurčí, alebo aspoň to možno predpokladať, v umeleckom texte jeho druhový a žánrový výber, ovplyvní prístup k literárnemu času a literárnemu priestoru, k typu narátora, spôsobu narácie a k ohraničene univerzalizovanému alebo naopak expresívne zosubjektívnemu (nad)časovému poznávaciemu celku o (ne)literárnej skutočnosti autora, jeho súčasníka, o „dobe“.

Tí autori, ktorí sa osobne motivovaní chceli vyrovnat' s „tvárou“ a „praxou“ ideológie druhej polovice 20. storočia by sa azda dali mechanicky, teda aj zjednodušujúco rozčleniť do dvoch mikrospoločenstiev. Na tých, ktorých prax ideológie premenila na svoje spoločenské obete (za všetkých Hana Ponická, Albert Marenčin, Dominik Tatarka), alebo na tých, ktorí svoju skúsenosť posunuli do témy a poznanie post factum prenechali na narátora a postavu (za mnohých Martin Šimečka, Stanislav Rakús).

Do témy sa totiž dostal čin jednotlivca a jeho mravný a osobnostný rozmer, aj preto v mene autora umeleckého textu už neprevažuje upresnenie obsahov, ktoré odpovedia na otázku čo a ako, ale rozhoduje poznanie a premyslenie o účinku z (dô-)následkov, teda odpoveď na to, kto a ako konal.

I.

Lukavické zápisky („Túto knihu som písala viac rokov 1978–1983,“ prebal vydania v Atlantise 1992) sa stali dokumentom doby a spoločnosti, ideológie a jej človeka, pretože „spoločne“ zneuctili mocou iného človeka za jeho názory (písomne odovzdaný diskusný príspevok na 2. zjazde Zväzu slovenských spisovateľov roku 1972²) a obrali ho o všeľudskú a osobnú slobodu (sliedenie, odpočúvanie, šikanovanie, výsluchy a ďalšie občianske ujmy).

Ľudský osud a príbeh spisovateľky Hany Ponickéj prerástol v *Lukavických zápiskoch* význam a dosah jej osobného autentického záznamníka, ktorý za „pomoci“ ďalších dobových materiálov, sama ich cituje aj necituje, ale dnes sú dostupné, sa stáva osobnou obžalobou neľudskosti páchanej na občanovi a spisovateľovi. Už to vlastne nie sú len novinové správy či spomienky z nedávnej vojnovnej praxe a jej krutosti, už to nie je bolestivý zážitok z „pravdivé-

ho“ filmu, ale živá skutočnosť a bezmocnosť jednotlivca, ktorá má reálne i konšpiračné mená, tváre, slová a činy konkrétnych známych, hoci dovtedy cudzích ľudí. To, čo sa dalo do pohybu zo súkolesia moci okolo Ponickéj a jej rodiny pripomína „gnómu“ z učebníc dejín, a tak sa aj ona pýta spolu s českým priateľom, historikom Vrbenským: „Znovu sa všetko opakuje?“³

Lukavické zápisky, hoci sú autentické, dokumentárne, verifikovateľné, sú predovšetkým osobné, komorné, emotívne, ale aj „praktické“. Tolstého učenie a celoživotné presvedčenie, podľa ktorého sa zlu nečelí násilím však v probléme, – aký vznikol z kritických názorov H. Ponickéj o aktuálnej kultúrnej politike a jej praxi, o literatúre a podmienkach na tvorbu pre slovenského autora – sa však nedalo uplatniť. I preto nie, lebo išlo o hrubé mocenské upretie práva na názor a osobnú slobodu občana a umelca. Tolstého gesto sa v Ponickéj zhodnotení osobnej a spoločenskej situácie nedalo pasívne prijímať a uplatniť v sedemdesiatych rokoch 20. storočia ani v mene individuálnej pokory (paralela medzi životom jej perzekvovaného otca a svojím) či viery (Ponická sa k nej vracia na viacerých miestach zápiskov).

Napriek stupňujúcemu sa tlaku Hana Ponická a jej lukavická i bratislavská rodina nemali kam ustúpiť aj preto, lebo neuvažovali o role hrdinov či obetí, len dôsledne trvali na uchovaní a rešpektovaní dôstojnosti osobného života a na jeho spojení s pravdou „svojho“ poznania a empirie. A o tomto postoji, presvedčení i rozhodnutí vysielajú *Lukavické zápisky* signály azda na každej stránke záznamu: sú to osobné a „spontánne“ zápisky človeka v realisticky zaznamenávanom osobnom ohrození.

Ponická a jej najbližší reagovali po roku 1972 na zmenenú situáciu svojho „miesta“ v spoločnosti a medzi tvorivými pracovníkmi po previerkach v Zväze slovenských spisovateľov svojsky, a predsa prirodzene: osobnými spojeniami, korešpondenciou, návštevami, vlastivednými cestami po regióne, rozhovormi, ale najmä vedomím ľudskej súdržnosti s tými, ktorí tvorili ich deň všedný (robotní Lukavičania) a deň sviatočný (priatelia, spisovatelia, historici, vedci z Čiech a zahraničia): „Písala som list Helenke a Ivanovi“ (Klímovci) „do ďalekej Prahy, ďakovala som i manželom Seifertovcom. Potom mi prišli na um mnohí priatelia, priateľky, ich nezodpovedné otázky, hádam by som im mala niečo napísať o tom, čo sa so mnou roku 1977 dialo, aby všetko pochopili a ďalej ma radi mali. Na to však nestačí len fotografia, v tom musí byť všetko, čo som za jeden rok prežila: dobrí i zlé, pekné i poučné.“⁴

Lukavické zápisky vznikali v rokoch 1972 až 1977 so zámerom vypovedať bez korektúr (osobnú) pravdu o dobe, spoločnosti, rodine a o sebe. Ich autorka počítala s tým, že ak sa zachovajú, raz sa stanú „výpoveďou“ spisovateľky Hany Ponickéj o tom, ako to bolo, kde to bolo, s kým to bolo a prečo to všetko bolo. *Lukavické zápisky* dorástli po ich vydaní (1989, 1992) do osobitého záznamníka ľudských strát a nálezov s jediným činiteľom a hodnotou, je ňou konkrétny tvorivý jednotlivec v osobnom ohrození aj so stratami istôt a z nich odvodených nečasových hodnôt, ktoré však spoločnosť a jej ideologická schéma v umení, kam patrí aj autorka, jeho rod a rodina, naoktrojovala, preto ich aj oceňovala, podporovala a rešpektovala ich v praxi dobovej kultúrnej politiky.

Zámer Ponickéj sa stal skutočnosťou a hoci sú zápisky predurčené témou Ja, moc a príbeh, ktorý im vnútila, sú doplnené autentickými menami, konkrétnymi činmi a majú „vlastnosť“ emotívnej výpovede a význam autentického mravného svedectva predovšetkým o spisovateľovi, čo prijal post služby ideológii a ublížil (zničil autorskú dielňu) inému umelcovi, lebo ten sa zas usiloval o jej názorové korigovanie.⁵

Za zvláštnosť, najskôr len marginálneho významu možno označiť Ponickéj časté návraty k Dominikovi Tatarukovi, nazýva ho „autentický človek“, sníva sa jej s ním, spomína si na svoju poviedku v Kultúrnom živote a na Tataruku v redakcii. Navyše zverejnila v zápiskoch aj svoje zmýšľanie o Erike Podlipnej, a tak Dominika Tataruku vsunula do témy úvahy o premenách, spomína na neho pri rozličných spisovateľských i kolegiálnych situáciách, aktualizuje jeho názory, odvoláva sa na ne, zvyrazňuje jeho postoje, naznačuje ich vzájomné rodinné kontakty, vnáša ho do svojho osobného života ako mravnú a názorovú autoritu z povojnového literárneho života aj v sedemdesiatych rokoch, vracia sa ku kontaktom s ním po roku 1972.⁶ V zverejnených „záznamoch“ Dominika Tataruku (písačky, navrávačky, rozhovory z druhej ruky, ani v Podlipnej Koláži) z rokov normalizácie sa pritom len ťažko nájde nejaká výpoveď Dominika Tataruku o Hane Ponickéj.

II.

Ak sa o Hane Ponickéj hovorilo vždy, keď sa pripomínali osudy autorov vytlačených za oficiálny spoločenský aj literárny život od sedemdesiatych rokov, potom podstatne úspornejšie sa spomínalo na Alberta Marenčina. Dotyky s makroodmi z tvorivých dejín Alberta Marenčina hodno pripomenúť preto, že zosobňuje druhý možný postoj i prístup k situácii, keď tvorivý subjekt vytlačila moc na okraj aktívneho spoločenského života. Marenčinove samizdatové tvorivé obdobie zverejňuje knižné dvojvydanie poézie s názvom *Nikdy* a podtitulom „spovede a vyznania“ (samizdatové vydanie, knižne 1984, 1996) a *Návraty na Muráň* s podtitulom „samizdaty a texty zo šuplika“, alebo „eseje“ (samizdatové vydanie knižne 1987, 1996).

Marenčinove texty vo vydaní *Nikdy, Návraty na Muráň*⁷ vznikli ako súbor autorskej poézie, cenný literárnovedný výklad surrealizmu aj s opakovanými náčrtmi na jeho vývinové, javové a pojmové „definovanie“, s poučeniami, osobne prežitými portrétmi autorských osobností francúzskeho a českého surrealizmu prvej polovice 20. storočia, intímne profily deviatich stúpcov Surrealistického skupiny v Československu⁸ a komorný memoár, ktorý otvára ako biografiiu svojho detstva.

Vydavateľský zámer, ktorý z dvojvydania *Nikdy, Návraty na Muráň* vytvoril jeden látkový a tematický celok, vlastne iba rešpektoval osobnostný vklad Alberta Marenčina do dejín umenia, vedy o umení a do tvorby surrealistického artefaktu. Marenčinova rozvážna, systematická, poučená, na detail problému sústredená, profesionálne vyhranená svojím nazeraním na podstatu témy, ktorej sa venuje, sa dotvára na sugestívnu a osobne vyhranenú intelektuálnu výpoveď, čo sa pridržiava času. V osobnom čase Alberta Marenčina všetko, čo sa ho dotklo tak, že si ten okamih uchoval, je zanesené hlboko v jeho osobnej pamäti: rodisku, rodičoch, v detstve. Istota pamäti, ktorá sa v skutočnosti stala ústrednou a jedinou témou Marenčinových samizdatových textov *Nikdy, Návraty na Muráň* si dôsledne uchováva osobnostnú komornosť na jednej strane, jeho emócie sú číre a jednoznačné, keď sa vracia do regiónu a rodiny, pritom sa nebráni pri sebareflexii spontánnej emócií (matka, otec), prvých záujmov (čítanie – *Nadja*), pre neho podstatných osobností svojho raného veku (strýko, žena), dejov dobrých i zlých (Paríž, Slovensko), ktoré patria do pevného podložja jeho osobných dejín.

Z odstupu osobnej zrelosti a v čase vnútenej straty spoločenskej identity si A. Marenčin bez gesta a pátosu kladie otázku (Kto som?), vymedzuje trasu svojej cesty (domov, vina, detstvo, sebaopoznanie, úzkosť, láska, revolúcia...) a v kontexte európskej literatúry objasňuje

seba, svoju poéziu a koláž vo vzťahu k surrealizmu od jeho genézy až po jeho vrcholy v čase vývinu umenia a surrealizmu ako metódy i názoru (A. Breton – V. Nezval, K. Teige – V. Effenberger).

Marenčinovo vnútorné vedomie o sebe a presvedčenie zorientovaného subjektu, umelca, intelektuála (vie, kam patrí) neupozorňuje na seba sebou samým. Skôr sa rozhodol pre takú rolu narátora (memoárové časti) a sprievodcu (literárnovedné a umenovedné pasusy), aby osobným poznaním (videním, výberom, hodnotením) v syntéze prinášal (ponúka, sprostredkúva) spôsob, výklad, kontext, objasňovanie vnútorných väzieb, ale vlastne aj intelektuálnu obranu či obhajobu toho, čo smerovanie slovenskej kultúrnej politiky, literárnej vedy aj ume-novedy od sedemdesiatych rokov znova prenechalo „bielym miestam“.

Tenzia medzi spisovateľom a ideológiou povojnovej slovenskej spoločnosti, aj eo ipso, ale predovšetkým s mechanizmom kultúrnej praxe zasiahla Alberta Marenčina, Ivana Kadlečíka, Pavla Hríza, Milana Hamadu, Júliusa Vanoviča a ich druhovo rozličné literárne i odborné práce a osobité autorské dielne, ktoré neznehodnotili (azda ja naopak) ani dlhé roky na okraji literárneho vývinu, hoci tie roky zostanú natrvalo medzi stratami ich osobných a autorských dejín.

III.

Kto si v literárnohistorických súvislostiach obnoví „situáciu“ Dominika Tatarku v slovenskej povojnovej literatúre, ale predovšetkým v literárnom a dobovom kultúrnom živote, spomenie si na paradoxy, aké ho sprevádzali. Na jednej strane vychádza s podporou spoločenského záujmu jeho román *Farská republika* (1948), ale na druhej strane sa už v polovici päťdesiatych rokov v predzjazdovej diskusii v Kultúrnom živote a na zjazde spisovateľov ocitol v súkolesí tých mien autorov zo slovenskej literatúry a literárnej vedy (Vladimír Mináč, Alexander Matuška a iní), ktoré na seba sústredili pozornosť tvorcov a realizátorov kultúrnej politiky. Občianska, spoločenská aj autorská „situácia“ Dominika Tatarku sa vystupňuje po normalizačných „opatreniach“ do svojej finálnej podoby, ktorú završuje jeho smrť v roku 1989. V Tatarkovej sústredenosti na seba samého sa garde v tej istej hre (na život v ústraní) a za tých istých podmienok (proti všetkým a za svoje Ja) obratom zmení, keď sa Terencia dozvie: „Miláčik, ja viem, že je v živote ťažké zostať verný čomusi (napríklad svojmu gestu), veď iba raz, a aj to len na chvíľu, sme inšpirovaní, preto až nepričítne žiarlim.“⁹

Tatarkova vytisnutosť od sedemdesiatych rokov na okraj skutočnosti sa stáva nielen latentnou (osobnostnou, autorskou) traumou, v ktorej často obranne aj apelatívne pripomína svoju tvorivosť, tvorbu, talent, významnosť v národnej literatúre (Listy do večnosti, Navrávačky), ale aj obsahy „svojich“ javov vo význame „jeho“ hodnôt s univerzálnym presahom za jeho bytie, keď sa vracia k životu, smrti, duši, telu, božej obci, slobode, písaniu, ľudovej kultúre, utópiám o civilizovanom človeku, aby ponúkol paradox, aký si možno ani neželal: „(...) pre mňa nie sú dôležité iba slová.“¹⁰ Najskôr ide o jedno z intímnych a nevážnych, spontánne zrodených gest, pretože aj v tejto súvislosti presvedčivejšie znie jeho predsavzatie z tých istých „dní“, keď plánoval: „možno aj čosi napíšem, jednu alebo dve veci na tému moji súčasníci. (...). Možno sa mi podarí čosi napísať (...). Písať, hoci sa mi ani veľmi nechce, lebo som lenivý, protivný egoista, odporný a dráždivý starý cap. Naozaj len odťat' hlavu a zakopať.“¹¹

Situácie aj motivácie na zrod a účinkovanie subjektívneho gesta konkrétneho človeka bývajú podmienené a ohraničené všeličím, čo pri ich účinkovaní (normatívne či náhodné)

spolupôsobí. Aj ony napokon dokážu v reálnych kontextoch (dejiny, umenie, literatúra, filozofia, poznanie, kultúra) ilustrovať, rekonštruovať a ustáliť povrchový (vzopretie sa Ja moci) a podpovrchový (zneuctenie, paralyzovanie Ja mocou i sebou samým) postup i deštrukciu sebatpotvrdzovania i sebaopierania subjektu, čo živí vedomie svojej inakosti aj gestami (osebe) Ja, aby sa „rozbíjal“ na archetypovosti nástrojov života ako neopakujúcej sa príležitosti pre (svoje) Ja.

IV.

V próze *Záujem* (1997) Martina M. Šimečka, ktorá je personalizovanou emotívnou imagináciou z rozprávania syna o praktikovanej metóde ideológie, ktorá likvidovala jeho rodičov i jeho, jej protagonista Adam (onomastický kontext si nemožno nepovšimnúť) hovorí toto: „Ale my nie sme ničím (...). A preto sme pre nich nebezpeční. Nevedia totiž, čím všetkým sa vďaka tomu, že nie sme ničím, môžeme stať!“¹² Na inom mieste Adamov otec zas takto presviedča svojho syna: „Jedinou mŕtvolou je systém. Ľudia ostali nažive.“¹³

Empirickosť, na ktorej si látka aj téma v Šimečkovej próze zakladá tak, že hodnovernosť, autentickosť, personalizovanosť, verifikáciu reálií, času, udalostí autor exponuje do príbehovej a sujetovej zložky (celku) textu. Téza o ničote neotvára očakávaný problém obsahu či hodnoty života a smrti, neproblematizuje otázku pravdy včera a dnes, teda za objektívne nových záujmových súkolesí, do akých sa spoločnosť dostala, ale sa venuje na podloží politickej a mocenskej premeny spoločnosti videnej a reflektovanej subjektom (Adam) v meniacich sa emóciách (nenávisť), hodnotách (pravda, národ, tvorivosť), etike (morálka, spravodlivosť) a osobných „istotách“, ktoré tvaruje a preveruje protagonista i jeho prostredie, pretože pôvodná, povedzme známa, tenzia nepominula, len mení svoje „zafarbenie“, teda sa znova treba pýtať, „Prečo majú o mňa záujem? Prečo má vôbec niekto o mňa záujem? To je životne dôležitá otázka. Keby som na ňu našiel odpoveď, vedel by som o sebe všetko.“¹⁴ Rola spoločenskej obete, do ktorej sa protagonista prózy *Záujem* dostal ako do roly, ktorú mu pripísal systém a jeho ideológia ako synovi svojho otca, sa v Šimečkovej projekcii nevenuje rozprávaniu o tom, ako to bolo, ale sa naplno sústreďuje na to, čo sa „stane“ s obeťami ideológie, keď vzniknú podmienky na to, aby začala v spoločnosti presadzovať svoju novú ideológiu a jej „nové“ pravdy. Adam je spisovateľ a má rukopis pripravený na vydanie, ale „stojí“ pred večným problémom zverejneného slova: „Takže ten váš rukopis. (...) Je v ňom niekoľko viet, ktoré vám škodia. Mohli by ste ich vypustiť?“¹⁵ Protagonista takmer detailne zachytáva dejinný paradox kultúry a umenia, pretože rovnako ako tí, voči ktorým sa oni, obeť politického systému svojich rodičov spojili, začali rutinne používať prostriedky a nástroje i metódy, akým vzdorovali: „Chceš byť nenávidený, aby si sa mohol cítiť ako hrdina.“¹⁶ Šimečkovo dejinné perpetuum mobile ubíja svojím nezvratným poznaním o nepoučiteľnosti.

V.

Znova jednotlivec, intelektuáli v službách spoločnosti, opäť o spôsoboch, metódach a nuansových metódach prispôsobovania sa sú *Temporálne poznámky* (1993) Stanislava Rakúsa. Karikatúra učiteľa Sakmára ako subtílného filtra toho, čím a v čom žili tí, ktorí vzdorovali dovnútra, má svoj horizont: „Najviac pozornosti venuje veľkému modrému zošitu so štítkom *Temporálne poznámky*, v ktorom sa zaoberal rozličnými problémami svojej diplomovej práce *Časové pomery v literárnom diele*.“¹⁷ Stanislav Rakús v prostredí školy, optikou grotesky

a s pôvabom modernej čaplinovky zo slov ponúkol ďalší z možných koncentrovaných, ale funkčných individuálnych návodov a fiktívnych príbehov o tom, ako sa prežívalo v čase nesúladu subjektu so spoločnosťou a ako sa žilo paralelne medzi „prácou“ a tvorbou, medzi navodeným štatútom byť nikto a zotrvať vo svojom egocentrizme čakania na zmenu.

Autorská línia, ktorú vytvorili Hana Ponická, Albert Marenčin, Dominik Tatarka, Martin M. Šimečka a Stanislav Rakús vyjadruje – obrazne – časové, priestorové, generačné, personálne, emotívne aj ontologické projekcie, aké dokáže navodiť stret jednotlivca s pre neho nekompatibilnou ideológiou spoločnosti, v ktorej žije a tvorí. Personálne nasadenie autora v súlade s autentickosťou, otvorenosťou, hodnovernosťou voči dejinnému faktú a intenzitou osobnej empirii sa v Rakúsovej próze oslabuje v prospech fikcie, lebo autor preferuje v téme svojej prózy literárnu skutočnosť pred tými zázemiami, aké jej určili vo svojich textoch Hana Ponická a jej „rovesníci“.

Skutočnosť, že sa v autorských projektoch (generačne, skúsenostne) „utlmuje“ zámer sústrediť do narácie vysokú mieru personálnej autentickosti, dejinnej a situačnej verifikácie znamená i to, že autori navodzujú popri pôvodnej stratégii mravne „zaútočiť“ na čitateľa aj iný zámer, je ním reflexia o jednotlivcovi v dejoch, ktoré ho prekračujú, ale ho neparalyzujú.

Literatúra

- L. Machala a kolektív: *Česká a slovenská literatúra v exilu a samizdatu*. Hanácké noviny, Olomouc 1991.
- A. Marenčin: *Nikdy a Návraty na Muráň*. Doslov B. Kováč. Prístrojová technika, Bratislava 1996.
- A. Maňovčík a kolektív: *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Slovenská národná knižnica, Bratislava – Martin 2001.
- D. Perstická – L. Přerostová: *Dominik Tatarka a ti druzí. Informace o umlčované a zamlčované slovenské literatuře*. Státní vědecká knihovna, Brno 1991.
- E. Podlipná: *Koláž* (pocta Dominikovi Tatarkovi). Fragmen, Bratislava 1993.
- H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Sixty-Eight Publishers, Corp. a Slovak Research and Study Centre, Toronto 1989. (Informácia z tiráže brnenského vydania).
- H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Atlantis, Brno 1992.
- S. Rakús: *Temporálne poznámky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993.
- S. Rakús: „Látková intencia témy“. In: *Realizácie textu 5*. Ved. red. S. Rakús. Modrý Peter, Levoča 1998, s. 58–62.
- M. M. Šimečka: *Záujem*. Torst, Praha 1997.
- V. Žemberová: *Kontinuita a kontext text*. Náuka, Prešov 2004.

Summary

Viera Žemberová: Making the Reality in Fiction Thematic

The author of the article emphasizes the relation between social and literary reality. The relation among them is understood as a contact of material, theme and problem. Facts of life in the society of the 20th century caused that the authors had made statements to present-day non-literary reality by the means of their texts. It was in contradiction with author's understanding of freedom, authentic creativeness and value of art in real facts of life in the society to which the author belonged.

There is no reference in the article neither to authors and their texts hidden behind the theme with the function of mask nor to reality that the author got in touch with the facts of life in the society. The author of the article draws her attention to circumstance that in modern fiction is character in belles-lettres texts used for expression of this tension.

¹ S. Rakús: „Látková intencia témy“. In: *Realizácie textu 5*. Ved. red. S. Rakús. Modrý Peter, Levoča 1998, s. 58.

² H. Ponická: *Lukavické zápisky*. Atlantis, Brno 1992, s. 34–37, 213.

³ Tamže, s. 376.

⁴ Tamže s. 432.

⁵ Tamže, s. 6–12.

⁶ Tamže, s. 24–25, 291–293.

⁷ A. Marenčin: *Nikdy a Návraty na Muráň*. Doslov B. Kováč. Prístrojová technika, Bratislava 1996.

⁸ „Surrealistické tablo“. In: A. Marenčin: c. d., s. 183–213.

⁹ E. Podlipná: *Koláž* (pocta Dominikovi Tatarkovi). Fragmen, Bratislava 1993, s. 235.

¹⁰ Tamže s. 250.

¹¹ Tamže, s. 88.

¹² M. M. Šimečka: *Záujem*. Torst, Praha 1997, s. 14.

¹³ Tamže, s. 85.

¹⁴ Tamže, s. 65.

¹⁵ Tamže, s. 64.

¹⁶ Tamže, s. 155.

¹⁷ S. Rakús: *Temporálne poznámky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 98.

PODZEMNÍ KULTURA PRIZMATEM SEPĚTÍ MOCI A IDEOLOGIE

LENKA JUNGMANNOVÁ

Ještě dnes, patnáct let po pádu režimu se ukazuje jako problematické zmapovat české neoficiální písemnictví za jednačtyřicet let komunismu především proto, že tato oblast literatury nikdy nebyla jednotná – historik Vilém Prečan například v roce 1992 uvedl, že nezávislá tvorba českých a slovenských spisovatelů je „rozsáhlejší, komplexnější a strukturovanější, než kolik zatím stačili zaznamenat literární vědci všeho druhu“⁴ – a provázela ji různá ideologická a mytologická zatížení, která ovlivňovala i její terminologii a determinaci. Z aktuální časové perspektivy si tedy musíme klást otázky, nakolik sama neoficiální reflexe poznamenala teoretické uchopení této vrstvy kultury a nakolik se v ní odrazila právě jistá rozpolcenost a ideologičnost „druhé“ kulturní enklávy. Demonstrujme si tuto problematiku na případu dvou, respektive tří dobových polemických pokračování, vedených na stránkách samizdatových tiskovin a exilových periodik.

Jestliže vezmeme v úvahu dusivou atmosféru 50. let, kde na nějaké publikovatelné teoretizování a zakázané literatuře nebylo možno myslet, a poté zdánlivě uvolněná 60. léta, kdy se zase většina teoretického potenciálu soustředila k formování tzv. obrodného procesu v institucionálních i literárních strukturách a kdy navíc neoficiální literatura ještě neměla svůj plnohodnotný statut, pak nás nepřekvapí, že první zveřejněné úvahy o nezávislé literatuře lze datovat až na sklonek sedmdesátých let, ani fakt, že první takováto diskuse se týkala ponejprv provokativního, protože postavením i generačně „odlišného“ undergroundu. O poučených pokusech reflektovat zakázanou literaturu můžeme tedy hovořit až od druhé poloviny 70. let 20. století a paradoxně ji nastartovalo právě hnutí undergroundu, jemuž byla forma teoretické diskuse spíše cizí (jak to například dokládá i kniha Martina Pilaře *Underground?*).

Nepočítáme-li Jirousovu *Zprávu o třetím českém hudebním obrození* z roku 1975,³ pak konkrétní impulz k potřebě vymezení, ale také k nahlédnutí vlastního omezení této subkultury, daly zvláště statě Václava Černého: první, pojmenovaná *O všem, dokonce i o „hippies“ a „novém románu“*⁴ a druhá, nazvaná *Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu*,⁵ které spolu s dalšími publikoval v samizdatovém sborníku *Další studie o knihách edice Petlice a pro ni* vydané Petlicí v roce 1979. Černý zde napadl undergroundové hnutí, které odsoudil, bagatelizoval a banalizoval. Oba jeho texty přitom vykazují ideologické zatížení, jehož se jako řada jiných neoficiálních autorit nedokázal zbavit a které bylo dané konvenční představou o – slovy Michela Foucaulta – sepětí racionalizace a politické moci.⁶

Mladou generaci tehdy pobouřila hlavně věta, v níž označil underground za světové hnutí „soudobé mládeže, k němuž se tvrdošíjně nechceme znát a pro něj máme dosud jen hanlivé a bagatelizující přezdívky“.⁷ Hnutí, které neprávem ztotožnil s hippies, pak vytkl hlavně jeho modus vivendi, tedy „(...) protestační a nesouhlasný *způsob života*“⁸ a charakterizoval jej příkladně takto: „(...) To, čemu se dnes ve světě i u nás říká ‚underground‘ (– a pojímám jeho sociální fenomén v nejširším slova smyslu, včetně doprovodných projevů a úkazů, jako jsou hippieové, vlasatci a vlasatice a tzv. zástupci a hlasatelé ‚druhé‘ či ‚paralelní kultury‘, o nejrůznějších mafích a teroristických aktivistech nemluvic –) není něco, co včera spadlo poprvé z nebe, je to historicky opakovatelný a v moderních dějinách již několikrát proběhlý děj a úkaz, spojený vždy s velkým ořesem naší společnosti, sociálního vědomí a kultury v okamžicích, kdy jedna epocha a její svět končil, nový svět se ještě nezrodil a bezradný člověk o sobě pochyboval (...).“⁹ Černý dále nazývá underground velesvátkem univerzálního vyprázdnění, slavností velikého nechtění či „generální suspenzí veškeré naší kulturní, sociálně-ideové a sociálně-mravní zacilenosti (...)“.¹⁰ Při četbě takových deskripcí se ani nechce věřit, že jsme na straně opozice vůči takzvané normalizačnímu politickému a společenskému marasmu, jemuž se právě underground rozhodl čelit.

Je proto pochopitelné, že citované názory vyburcovaly hlasatele undergroundu Martina Jirouse, který pod pseudonymem Magor publikoval v roce 1980 ve Svědectví ohnivou reakci nazvanou *Nebyla nikdy v troskách*¹¹ (text vyšel též v samizdatovém bulletinu Fórum v květnu 1980). Jirous underground brání a současně se jej snaží definovat jako spektrum jednotlivých aktivit a osobností, jako vědomé intelektuální a duchovní úsilí, jako hnutí konstituované potřebou nonkonformního, protože autentického (a sekundárně i protirežimního) postoje k životu. Jakkoli tedy bývá někdy underground označován za apolitický, neplatí to vždy, jak dokládá například Magorova argumentace opírající se o množství signatářů Charty 77 právě z řad undergroundu, nebo jeho adorace podzemní tvorby, kterou kontrastně k narůstající institucionalizaci kultury považuje za příznivou právě v podmínkách zakázanosti: „Kultura je poslední svobodnou oblastí, do níž nemůže žádný totalitní sviňák vstoupit svou okovanou botou“, píše.¹²

Nicméně stěžejním účelem Magorovy obrany je vyvrácení Černého názorů, které se překvapivě věrně shodovaly s tehdejšími establishmentem a v nichž – jak píše – komparatista „přejímá hodnocení pseudobulvárních plátků nebo dokonce vychytralých represivních nástrojů systému (*Rudé právo, Lidová demokracie* apod.)!“¹³ Autor dále Černého obviňuje ze ztotožnění se „svinskou podobou vládnoucího světa“,¹⁴ z obhajoby hodnot společnosti, která již neexistuje, ze snahy o budování chrámu kultury, který v daných souvislostech není namístě. Z těchto charakteristik je zřejmé, že Magor u Černého napadá právě ono problematické sepětí racionalizace a politické moci.

Za jakési volné pokračování této diskuse můžeme považovat definiční představení otázek neoficiální tvorby od Petra Fidelia, který v samizdatu v roce 1981 otiskl esej *Posun po šikmé ploše: K současné diskusi o tzv. undergroundu* (což je mimochodem zřetelný odkaz na Magorův text, v němž hovoří o undergroundu jako o životě na šikmé ploše). Výběr z Fideliova textu pod názvem *Kultura oficiální a „neoficiální“* přetisklo opět Svědectví a i tento článek – stejně jako texty Černého – svědčí o nedostatku (postmoderního) odstupu a současně zasvěcenecké soudnosti. Publicista zde poznamenává, že v totalitním režimu vlastně nemá smysl mluvit o jiné než o oficiální kultuře, třebaže hned záhy hovoří o nedávném probuzení kultury na státu

nezávislé a státem nekontrolovatelné jako ovšem kultury, která chce být veřejná (sic!). Fidelius po svobodné neoficiální kultuře požaduje přísnou reflexi veřejnosti, k níž se obrací, protože se domnívá, že všichni, tedy neoficiální i oficiální kultura, „společně hrajeme jednu hru“.¹⁵

To pak generuje jeho pojetí neoficiální kultury nikoli jako kontrární ke kultuře oficiální, nýbrž opačné. Autor totiž argumentuje tím, že „bychom jí nijak nepomohli, kdybychom se od ní štítlivě odtáhli, umyli si nad tou zuboženou mrzačkou ruce a poodešedše stranou jali se pěstovat – v čistém ovzduší nekompromisní ‚svobody‘ – jakousi novou, svébytnou kulturu ušlechtilějšího rodu. Naším úkolem je přece, není-li pravda, scelit, co bylo násilím roztrženo (...).“ Podle Fidelieuse nelze prostě trhat „kulturu na kusy a vytvářet mezi nimi ‚nesmiřitelné‘ protiklady; mohli jsme si přece už dávno experimentálně ověřit, že jakmile se začne vyhánět např. kultura ‚buržoazní‘ ve jménu kultury ‚socialistické‘, nebo ‚židovská‘ ve jménu ‚árijské‘, pravidelně se tím ukládá do hrobu kultura vůbec“.¹⁶ Jinými slovy: kultura podle něj nesmí vystupovat proti mocenským prostředkům založeným na racionalismu, ale má je naopak právě proto akceptovat! Mimo jiné pak takové výroky demonstrují skutečnost, že intelektuálové, kteří se vyjadřovali k nezávislé kultuře, mnohdy nechopili podstatu této alternativy, nebo ji nechtěli či nemohli pochopit, jelikož jim v tom bránili právě ideologické předsudky a mýty (založené na sepětí racionality a moci!), které přenesli do jiného, nenormálního kontextu, nehledě na to, že navíc již do atmosféry nastupující postmoderny. Tak je také lokalizován postoj, z něhož Fidelius kritizuje Jirouse a underground za komunitu spřízněných lidí a vytvoření relativně samostatné kulturní obce. A identická je pak i lingvistická platforma, která autorovi nedovoluje rozhodnout se pro nějaké z užívaných označení zakázané kultury. Mimochodem: když Fidelius v roce 1993 komentoval jinou svoji studii, *K Jirousově koncepci undergroundu* z roku 1980,¹⁷ naznačil v poznámce, že se mu obsah jeho textu ze Svědectví již jeví jinak.

Analogický Černého eseji je i kriticky orientovaný článek Rio Preisnera *O tzv. paralelní kultuře – také v Čechách*, který vyšel v Rozmluvách č. 1¹⁸ a pojednává o tom, že česká podzemní kultura si přívlastek paralelnosti vlastně nezaslouží, neboť se prostě jedná o „nonkonformně konformní derivát oné odmítané ‚kultury bez konce‘“.¹⁹ Neschopnost pochopit situaci, do níž se česká kultura dostala, prozrazuje především Preisnerův názor, že knihám z Petlice nic nebrání ve vyjití v Československém spisovateli. Na článek zareagoval Jiří Gruša v *Dopise Rio Preisnerovi*,²⁰ kde kritizuje exil za neznalost věcí a pokouší se definovat oficiální literaturu v její výběrové licencovanosti a literaturu neoficiální jako aktivitu nelicencovanou, která má vzhledem k tomu, že se stojí v opozici a snaží se decentralizovat moc, podle něj větší právo na existenci (termín „licencovaná literatura“ se potom stal poměrně užívaným).

Dalším, kdo se zapojil do debaty o teoretickou reflexi zakázané literatury, byl Václav Havel, a to v eseji *Šest poznámek o kultuře* zveřejněném v Listech v roce 1984²¹ a téhož roku i v samizdatu. Havel, který již dříve nahlédl postmoderní myšlení, zde najednou přestal zohledňovat významovou pluralitu a krizi reprezentace a soudí, že paralelnost zakázané kultury „je vymezena zcela vnějškově a nic dalšího z ní přímo nevyplývá, tedy ani kvalita, ani estetika, ani nějaká ideologie“.²² „Pakliže se mluví o ‚dvou kulturách‘;“ píše dále, „té oficiální a té ‚paralelní‘, nemíní se tím (...), že by ta první sloužila jedněm politickým ideám a ta druhá jiným (...), ale míní se tím pouze vnější rámec, v němž se kultura děje.“²³ Důležitý pro naši úvahu je názor, že paralelní kultura podle něj ideologii mít nemůže, neboť by se v tom podobala kultuře oficiální. Havel tím mimo jiné podzemní kulturu brání v tom, že nemá-li přebytek suverénních děl, pak je to dobře, neboť se tím vlastně nechová ideologicky.

Havel tedy rozumí spojení racionalizace a politické moci, ale přesto neoficiální kulturu chápe jen jako přechodovou oblast k tvorbě oficiální. Opíraje se o Patočkovu pojetí tzv. života v pravdě ostatně již v *Moci bezmocných* (vydané v Petlici roku 1978) napsal, že nezávislý život „vyrůstá z nezřetelného zázemí, života v pravdě“ v nejširším slova smyslu jako zřetelný – „artikulovaný“ výraz“ a že není „oddělen od ostatního („závislého“) života nějakou ostrou hranicí“.²⁴

Domníváme se, že podobné názorové postoje revidoval sám čas. Z inkriminovaných děl i účastnických reflexí je dnes již možno nahlédnout, že z české neoficiální kultury, tak jak byla ve své době provozována, vyplývaly specifické ideologické a někdy i estetické odlišnosti (například právě underground přišel s konceptem sociální uzavřenosti a programové non-konformity a je pro něj příznačný obsahový žánr grotesky).

Pro řešení problému zhoubného spojování moci a racionalizace, který se promítl i do některých výše zmiňovaných reflexí neoficiální kultury, navrhuje Michel Foucault²⁵ neprojednávat racionalitu kultury jako celek, ale analyzovat proces na vícero úrovních. A jelikož rozum podle něj brání překročení toho, co je ve zkušenostech, je třeba užívat různé formy odporu vůči různým typům moci. To jsou ovšem řešení, která se v případě vztahu neoficiální a oficiální kultury blíží myšlení, s nímž přišel již underground a s ním spříznění komentátoři tohoto dění.

Summary

Lenka Jungmannová: The underground culture through prism of contact between political power and ideology

The Lenka Jungmannová's contribution "The underground culture through prism of contact between political power and ideology" concerns non-official journalistic discussions on character of non-official Czech literature during the communistic period. The text at first references important controversy over conception and acceptance of underground culture in Czech countries (critic Václav Černý rejects it, theoretist Ivan Martin Jirous defends it), and than goes into the two phases of theoretical reflection so-called second culture, what was implicated from this polemic and what is represented mainly Petr Fidelius's, Rio Preisner's, Jiří Gruša's and Václav Havel's opinions. In the end contribution demonstrates these theoretical texts also shows certain ideological taint which is done of conventional image about contact between rationalization and political power, how Michel Foucault describes in study *The Subject and Power*.

-
- ¹ V. Prečan: *Nezávislá literatura a samizdat v Československu 70. a 80. let. Ústav pro soudobé dějiny ČSAV, Praha 1992, s. 1.*
- ² M. Pilař: *Underground*. Host, Brno 1999.
- ³ I. M. Jirous: „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“. In týž: *Magorův zápisník*. Torst, Praha 1997, s. 171–198.
- ⁴ V. Černý: „O všem, dokonce i o ‚hippies‘ a ‚novém románu‘“. In týž: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 552–562.
- ⁵ V. Černý: „Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu“. In týž: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 900–908.
- ⁶ M. Foucault: „Subjekt a moc“. In týž: *Myslení vnějšku*, překlad Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček jr., Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. Herrmann a synové, Praha 1996, s. 195–226.
- ⁷ V. Černý: „O všem, dokonce i o ‚hippies‘ a ‚novém románu‘“. In týž: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 555 [zdůr. V. Č.].
- ⁸ Tamtéž, s. 556 [zdůr. V. Č.].
- ⁹ V. Černý: „Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu“. In týž: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 904.
- ¹⁰ Tamtéž, s. 906.
- ¹¹ Magor: „Nebyla nikdy v troskách“, *Svědectví* 16, 1980, č. 62, s. 251–261.
- ¹² Tamtéž, s. 253.
- ¹³ Tamtéž, s. 252 [zdůr. M.].
- ¹⁴ Tamtéž, s. 254.
- ¹⁵ P. Fidelius: „Kultura oficiální a ‚neoficiální‘“, *Svědectví* 19, 1983, č. 68, s. 684 [zdůr. P. F.].
- ¹⁶ Tamtéž, s. 684 [zdůr. P. F.].
- ¹⁷ P. Fidelius: „K Jirousově koncepci undergroundu“, *Souvislosti* 4, 1993, č. 1, s. 33–46.
- ¹⁸ R. Preisner: „O tzv. paralelní kultuře – také v Čechách“, *Rozmluvy* 1, 1983, č. 1, s. 10–47.
- ¹⁹ Tamtéž.
- ²⁰ J. Gruša: „Dopis Rio Preisnerovi“, *Rozmluvy* 2, 1984, č. 3, s. 184–187.
- ²¹ V. Havel: „Šest poznámek o kultuře“, *Listy* 14, 1984, říjen, č. 5, s. 1–5.
- ²² Tamtéž, s. 3.
- ²³ Tamtéž, s. 4.
- ²⁴ V. Havel: „Moc bezmocných“. In týž: *Eseje a jiné texty z let 1970-1989, Dálkový výslech*, Spisy 4. Torst, Praha 1999, s. 224 – 330.
- ²⁵ M. Foucault: „Subjekt a moc“. In týž: *Myslení vnějšku*, překlad Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček jr., Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. Herrmann a synové, Praha 1996, s. 195–226.

6. IDEOLOGIE A JEJÍ REFLEXE V POSTTOTALITNÍM PROSTORU

TUZEMSKÁ LITERÁRNÍ VĚDA A MARXISMUS

MIROSLAV ŠTOCHL

Odezva Marxova učení v sociální, ekonomické i kulturní sféře zemí někdejšího východního bloku je v porevoluční éře téměř nulová. Nikomu, kdo pozorně sleduje vývoj tuzemské literární vědy, proto nemohla v uplynulých patnácti letech uniknout dokonalá absence marxisticky zaměřené literární teorie. Aníž by nutně muselo jít o nějakou zvláštní apologii marxistické metody, je z hlediska oboru nesporně zajímavé všimnout si toho, jak rázná a okamžitá může být změna (dis)kurzu v literární vědě.

Právě marxistická dialektika a historický materialismus se spolu s psychoanalýzou, existencialismem a strukturalismem jeví jako ty jediné teoretické systémy, které mohou adekvátně reflektovat složitou společenskou a kulturní situaci moderny. Téměř bezvýhradně přijetí marxismu jako jednotné metody většinou odpovědných pracovníků kulturní fronty po světové válce se zdá být podobně nevyhnutelné. Tehdy bylo především zapotřebí doktríny, která by posilovala uvědomělost mas i samotných literátů (nebo obecně umělců), pozitivní agitací se zasadila o vytváření duchovního optimismu a vůbec podpořila poválečné budovatelské úsilí. Bylo tedy třeba obecně srozumitelné, laicizující, a tím i v praxi upotřebitelné, veřejně prospěšné teorie, či spíše ideologie. To pro literární vědce (stejně jako pro všechny ostatní teoretiky, historiky a kritiky) znamenalo přijmout aktivní roli kulturních politiků: obecnými apely povzbuzovat spisovatele (umělce) jako svědomí národa, tu menšími, tu většími korekcemi a regulacemi orientovat jejich tvorbu žádoucím směrem, tj. k lidu. Současně bylo nutné eliminovat tvůrčí individualismus, subjektivismus, renegátství a vůbec umělecké snahy souhrnně nazývané jako reakční, „úpadkové“, jako formalismus či lartpouarlartismus.

Během následujících čtyřiceti let (s minimální přestávkou v šedesátých letech) se marxistická, nebo spíš marx-leninská metoda nejen v literární vědě, ale celé uměnovědě s postupující laicizací ovšem také drasticky dogmatizovala, stala se formálně samoúčelnou, totalizující, netolerantní, sami její ortodoxní stoupenci pak místo objektivních kulturních kritiků přejímají funkci hlídacích psů ideologické cenzury. Nejen že sama normalizační marx-leninská či marx-stalinská doktrína nepřipouštěla jakýkoli vliv z vnějšku (z oblasti tzv. buržoazní metodologie), ale nekompromisně potírala i sebemenší pokusy o kritiku či polemiku z vnitřku, tj. ze strany revizionistů. Jako každý jiný výhradní, protěžovaný přístup bez možnosti vlivu, kritiky či revize tak marx-leninismus zdegeneroval, pozbyl možnosti jak objektivně reflektovat kulturu, tak kladně působit na sociální praxi.

Přirozená potřeba revitalizovat zdejší myšlenkové a kulturní klima inspirativními teoriemi zvenčí vysvětluje i okolnost, že po revoluci v roce 1989 marxismus z rázu na ráz z domácího literárněvědného (kulturněvědného, uměnovědného, společenskovědného) prostředí prostě zmizel. Bilance uplynulých patnácti let pak svědčí o naprosté absenci marxistické teorie, a to nejen v literární vědě: nevznikly (nebo nebyly publikovány) žádné původní marxisticky zaměřené analýzy, minimální odezvu – ať kladnou nebo zápornou – má i kritická tvorba té hrstky českých marxistů, již nelze považovat za karikaturu (třeba Teige, Václavek, Kalivoda). Dlužno dodat, že nejde o stav, který by bylo možné považovat za rovnovážný. Paušalizující porevoluční lustrace přihlížela totiž – stejně jako předtím lustrace marxistická – především k partajní příslušnosti, místo aby komplikovaně studovala míru tendenčnosti jednotlivých marxistů, a tedy jejich skutečné tvůrčí zásluhy. Stagnace marxismu zasáhla pochopitelně kromě originální produkce také literaturu překládanou; to se bohužel týká i již zmíněných revizionistů, liberálních marxistů a neomarxistů. Takovým způsobem byl postupně zanedbán vliv hned několika generací marxistických nebo marxizujících myslitelů, tedy většiny trockistů, představitelů kritické teorie frankfurtské školy, francouzského (althusserovského) marxismu nebo angloamerického kulturního materialismu.

Sledování vývoje západní literární vědy nebo vůbec kulturních teorií ukazuje pochopitelně jinou cestu. Vyvarování se totality jediné metody znamenalo téměř permanentní myšlenkovou a tvůrčí pluralitu. Marxismus na Západě vždy byl a dodnes je samozřejmou součástí uměnovědného teoretizování, zejména se pak osvědčila jeho symbióza se strukturalismem a psychoanalýzou (resp. freudismem) – marxismus se tu vlastně jeví jako jejich přirozený a logický komplement. Třebaže strukturalismus skýtá vhodné techniky k sémiotické analýze, sám ze své povahy nedovoluje zevrubnější analýzu psycho-sociálních a ideologických aspektů kulturního provozu. Právě uvědomění si přítomnosti politických a ekonomických činitelů v kulturní sféře i správné pochopení médií jako oblasti možného uplatnění mocenského vlivu je přitom nezbytným předpokladem k jakékoli hloubkové analýze kultury.

Nedávný průnik kulturních studií do literární vědy znovu ukázal (prozatím spíše na Západě) možnost využití teoretického aparátu marxismu. Podobná implementace marxistické rétoriky umožňuje oborům jako feministická kritika či postkoloniální studia artikulovat svůj emancipační program, který se v mnohém shoduje s klasicky marxistickým pojetím třídního osvobozenického boje, a činí tak z humanitních věd akční disciplínu. V kulturních studiích obecně je třeba vidět stimul, který pomohl současné literární vědě chytit druhý dech. Zatímco pozdní dekonstruktivistický poststrukturalismus se omezoval na vědění nemnoha zainteresovaných expertů, kulturní studia se zabývají literaturou v širokém kontextu vztahů duchovní sféry nadstavby a ekonomických, tržních vztahů výrobní sféry základny. V souladu s tím si pak vedle beletrie všímají i masové (resp. většinové) knižní produkce a dalších souvisejících fenoménů pop-kultury; takto jednak zvyšují efekt i dosah působnosti literární vědy, jednak mohou eventuálně dopomoci k popularitě některým dílům tzv. vysokého umění tím, že o nich referují v souvislosti s konzumní či zábavní tvorbou, navíc – a to je rovněž podstatné – důsledně srozumitelným jazykem.

Jistě, dávat vývoj západní literární vědy a vstřícný vztah tamních kulturních teorií k marxismu za vzor či jediný možný model by bylo rovněž zavádějící. Marxismus na jedné straně přispěl k možnosti komplexně zkoumat souvislosti dění ve společnosti, kultuře a umění, tedy kromě estetické stránky kvalifikovat i obecně sociální, politické, ekonomické, materiální

i ideologické, objektivní i subjektivní předpoklady umělecké tvorby a jejího přijetí. Na straně druhé se ovšem stal nástrojem agitace, politizace kultury a umění, teorie odrazu přispěla k některým vulgarizujícím výkladům estetických kategorií i jejich aplikaci, požadavek stranickosti umělecké tvorby a kritiky umožnil uplatňování postupů schematizace a tendenční typizace, jednostranná propagace proletářského umění a socialistického realismu redukovala důležitou rozmanitost uměleckých druhů a estetických kvalit ve prospěch apelativní a didaktické funkce literatury resp. umělecké tvorby vůbec.

I přesto je z hlediska objektivního historického poznání Marxova nauka spolu s učením Freuda a Nietzscheho konstantou, která nesporně fundovala mnohé demytizující a deidealizující teoretické systémy pozdní moderny. V zájmu vědecké objektivnosti je proto třeba vystříhat se chápání změny metodologického systému jako automatické výzvy k marginalizaci či úplné represi stávajícího paradigmatu. Obzvláště není efektivní jeho apriorní odmítnutí a následná substituce jako celku: extrém totalizujícího přístupu jednoho teoretického systému by neměla nikdy střídat negace, tedy stejně chybný krok ke stejně nelogickému extrému. Konstruktivní kritice, která je naopak korektním přístupem, musí vždy předcházet komplexní revizní vzhled. Evoluce vědy, to je přece učení se z chyb! Scientistní pragmatika, etika i ekonomie se proto musí zasloužit o zhodnocení omylů i faktického přínosu dané metody, stejně jako o jeho zahrnutí do širšího pluralitního metodologického systému dané disciplíny; právě pluralita a ruku v ruce s ní dialog, konfrontace či polemika jsou totiž jedinou zárukou objektivnosti kteréhokoli oboru. Třebaže žádná oblast společenského konání není naprosto nezávislá a ideologie prostá, tedy ani věda ne, v oblasti vědy by subjektivní ideologické předsudky a světonázorová tendenčnost měly být podružné. V optimálním případě by se pak faktory, jako jsou radikální společenské zvraty a politická nestabilita, neměly do změny vědeckého paradigmatu promítat vůbec.

Summary

Miroslav Štochl: Marxist Literary Criticism in the Czech Republic

In the 1930s, Marxist dialectics and historical materialism together with psychoanalysis, existentialism and structuralism seemed to be the only theoretic systems able to reflect adequately the avant-garde art. During the following years the Marxist or rather Marx-Leninist method was being not only gradually popularized but also radically dogmatized. Finally, after the revolution in 1989, it suddenly disappeared from Czech literary criticism (or theory of culture and art).

Recent penetration of cultural studies to literary criticism proved again the possibility of using the theoretical apparatus of Marxism, because Marx's doctrine together with Freud's and Nietzsche's theories has funded many demythologizing and de-idealizing theoretic systems of late modernism.

There is no way to ignore Marxism. Scientific pragmatics, ethics and economy have to aspire to evaluate the mistakes and the actual benefit of every method, and to involve it in the wider pluralistic methodological system of the concrete discipline, because plurality, together with dialogue, confrontation and polemic are the only guarantees of its objectivity.

VZADVPŘED, ANEB NENÍ SNAD VŠECHNO JINAK? (Ideologie jako objekt imaginace v románech Miloše Urbana)

ANŽELINA PENČEVOVÁ

Tento referát si klade za úkol předvést některé z próz Miloše Urbana v docela odlišném, ba přímo kontroverzním světle, než je doposud uváděla česká literární kritika. Název předkládaného textu ihned prozrazuje, že jeho polemičnost se zaměřuje především na známý článek Pavla Janouška *Vpředvzad! Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury*.¹ Připomeňme tedy stručně jeho obsah v části týkající se konkrétně prozaika Miloše Urbana. Nejdřív Janoušek popisuje a odůvodňuje svůj obdiv k spisovateli, který umí psát a zároveň uvědoměle tvoří *literaturu*, a to literaturu *čtivou* v nejlepším smyslu slova; který „život“ *nepopisuje*, nýbrž umí o něm *vyprávět*; který promlouvá velice osobně a individuálním stylem, avšak nepouští se do hrabání ve svém vlastním já. Potom článek přechází k vyličení podstaty, jinak řečeno významové náplně, románů *Sedmikostelí* a *Hastrman*. Podle Pavla Janouška jsou obě knihy zcela zjevně vybudovány na ideologicky determinovaném konceptu, který staví proti vášnivě odmítané přítomnosti ideální bytí, konstruovaný ráj. Velmi trefně je nalezen estetický klíč k oběma hlavním postavám: Květoslav Švach je stylizací romantického vyvržence, Hastrman je obdobou obrozeneckého podivína, ctitele starých časů. Následuje identifikace moderního spisovatele s jeho hrdiny a s jejich světy: podle Janouška Urban nenapodobuje romantismus, on romantikem JE. Nikoli Švach a Hastrman, nýbrž sám Urban vášnivě nenávidí přítomnou dobu a způsob života, který se ustálil v kontextu západní civilizace. Sám Urban mytizuje a idealizuje minulost. Sám Urban pronásleduje vidinu Zlatého věku.² A literatura je pro něho především oním paralelním prostorem, v němž lze vystavět kýžený paralelní svět a v něm žít. Je něčím víc: právě osobně zastávaná a prožívaná ideologie je oním impulzem, který přidává dílu celistvost a barvitost. V tomto bodu je Miloš Urban přirovnán k spisovatelům z nedaleké minulosti, kteří tvořili ve jménu komunismu – jejich vnitřní přesvědčení a zanicenost daly vzniknout významným a působivým dílům, přestože šlo o ideál klamný a problematický. Dále je Urban přirovnán též k nesmiřitelným ekologům a odpůrcům globalizace, jejichž svatý účel také světlí veškeré prostředky k jeho dosažení. Podle Janouška jsou oba romány nepochybnými utopie, a to utopie, v nichž se prosazují totalitní prvky, které kritika „dělá“.

Ve svém referátu, jak jsem už předeslala, navrhu zcela opačnou interpretaci smyslu a „gesta“ *Sedmikostelí* a *Hastrmana*. V jednom se však s vizí Pavla Janouška shoduji. Také zastávám názor, že u těchto knih je právě ideologie ústřední otázkou, konstrukčním tématem, a že si

tento aspekt zasluhuje mnohem více pozornosti, než třeba mistrovská postmoderní literární hra nebo snad mistrovská hra s postmodernismem, kterou nám předvádí Miloš Urban. Ale zatímco Pavel Janoušek vidí oba romány jakožto ryze ideologické, já je naopak vnímám jako texty pojednávající o fenoménu ideologie. Podle mne jsou příslušné Urbanovy prózy disekcí mechanismu a organismu ideologie jako takové, a to disekcí nelítostnou jak pro subjekty, tak i pro pasivní objekty ideologie. Tím jsou navíc zde analyzované romány víceméně unikátní: zatímco jsou dost často, v české literatuře donedávna snad příliš často, literární díla výplodem určité ideologie, nebo jsou určitou ideologií značně poznamenána, u Urbana jde o tematizaci samotné ideologie. Tímto prizmatem si můžeme vysvětlit i posedlost mladého autora gotickou architekturou. Tato architektura totiž také vznikla jako výraz určité ideologie, dalo by se říct, že je dokonce jejím symbolem (připomeňme Gmündova slova: „(...) jen gotická architektura je morální, morálka lidí a morálka staveb, to jsou dvě spojené nádoby“; nebo výrok, že je to pouze architektura, která zhmotnila převahu ducha nad hmotou), takže můžeme usoudit, že spolu s ní a skrz ni je ideologie paralelním objektem románu *Sedmikostelí*.

Talentovaný spisovatel nám předkládá v imaginativním rouše břitkou analýzu zrodu konkrétního ideologického konstruktů či systému, zákeřnost ideologie, která oslovuje niterné touhy a potřeby člověka, masku ideálu či vnucování pocitu o intelektuální a povahové nadřazenosti vůdce, vinu těch, kdo se z pasivity nebo z různých popudů poddávají ideologickým léčkám a tím dávají ideologii krev a maso. Promítá se i myšlenka o ideologii jako o výtvaru chorobné nebo i zločinné psychiky.

Nabízí se otázka, zda Urban napadá silou své imaginace ideologii všeobecně, jakožto jev nezbytný, doprovázející člověka už od doby, kdy se z opice stal homo sapiens, anebo určitou konkrétní ideologii. Četné pasáže jakoby nasvědčují tomu, že terčem útoku je totalitní společnost; nezapomínejme, že málokterá společnost v lidských dějinách byla až tak závislá na ideologii, až tak ideologií existenčně podmíněna. Gmünd otevřeně a nejednou mluví o škodlivosti demokracie, o převaze monarchie nad ní, prosazuje koncepci o inertním a neuvědomělém plebsu, který musí být „veden“; emblém jeho bratrstva se skládá z kruhu a kladiva, Tomáš a Kateřina v *Hastrmanovi* také nosí jakožto symboly svého hnutí srp a kladivo. Sama izolace obou nově stvořených států, ač ne úplná, připomíná izolaci Sovětského svazu či socialistického tábora. Epilog *Sedmikostelí* se dá číst jako umně zamaskovaná parodie a satira totalitní společnosti (viz například výsměšné převrácení komunistické myšlenky o nikdy neustávajícím pokroku). Nebo jako varování – jak snadné je sklouznutí z „náročné“ demokracie do pohodlné společnosti, kde někdo jiný rozhoduje za tebe a kde tvým jediným závazkem je nedopouštět se hříchů, které opětně definoval někdo jiný, někdo mimo tebe. Všimněme si, že skutečně pošetilé, absurdní a neuskutečnitelné projekty obou ideologů ze *Sedmikostelí* a *Hastrmana* si snadno získávají houfy příznivců, kteří v *Hastrmanovi* tvoří dokonce instituce; pozornost si zaslouží i motivace dotyčných příznivců. Vnucuje se též myšlenka, že určitá ideologie může být popřena... pouze ideologií jinou.

Zároveň Urban nešetří i jiné ideologické konstrukty, třeba husitství, které zatracuje jakožto slepecké následování jednoho fanatika, a přímo je kvalifikuje současnými neblaze proslulými výrazy „kulturní revoluce“ a „náboženský fundamentalismus“. Vlastně bychom mohli vidět i *Poslední tečku za Rukopisy* jako román především o způsobu, příčinách a falešnosti vytváření obrozeneckých mýtů, které dohromady také tvoří jistý druh ideologie; také tam Urban

zároveň poukazuje na to, jak lze stejné principy a motivace zcela jednoduše a bezproblémově přenést do současnosti.

Zorný úhel zde navržený vysvětluje i napohled přehnanou a zcela amorální krutost hrdinů, kteří vraždí bezohledně své nepřátele někdy jen pro účely tzv. odstrašujícího příkladu. Tuto krutost Pavel Janoušek „nechápe“, ačkoli sám dospívá k analogii mezi počínáním Gmünda a Hastrmana a činy současných talibánů. Právě tato přehnanost a ořetnost je podle mne nepochybným důkazem, že v analyzovaných textech jde nikoli o propagaci, nýbrž o odsouzení terorismu; ostatně Hastrman často uvažuje o podstatě, přípustnosti a hranicích terorismu.

Zastavme se nakonec i u problému utopičnosti Urbanových próz. Jak známo, utopie je také druh ideologie či ideologičnosti a literární utopie je její imaginativní projekcí. Pak by bylo zajímavé uvažovat o vzájemném vztahu ideologie nebo ideologičnosti a antiutopie. Konkretizaci tohoto vztahu vidím právě v *Sedmikostelí* a *Hastrmanovi*. Podle mne totiž obě díla nejsou ani tak hrou na utopii, jako spíše antiutopiemi, ačkoli ne v „klasickém“ smyslu tohoto pojmu, a to přesto, že sám autor nejednou akcentuje jejich utopičnost: v obou textech je nespočet aluzí a odkazů, které se přímo hlásí, dalo by se říct, ke klasickým vzorům nebo dokonce k archetypu utopie (například „nemístně nekritický, nebezpečně idealizující obdiv“ k minulosti, přerůstající v posedlost, typický pro utopické konstrukty, jež jsou samou svou podstatou nezbytně limitovány v prostoru a v čase; snaha Matyáše Gmünda „napravit všechny chyby historie; jméno ideologického vůdce z Hastrmana – Tomáš Mor...“). Mimochodem lze pozorovat zajímavý vývoj žánru antiutopie v české polistopadové literatuře, vlastně nejen v české, nýbrž i ve všech posttotalitních literaturách a snad i v postmoderní próze všeobecně. Jak víme, je „postmoderní“ problematizovat představu o pokroku, o „velkých sociálních projektech“, kdy představitelé (nebo uzurpátoři) moci „vědí lépe“, co potřebují lidé. Postmodernismus je nerozlučně spjat se zpochybněním utopického sociálního inženýrství. Podle Tibora Žilky platí všeobecně, že dnes budoucno vypadá spíše jako antiutopie a pozitivně označený čas je čas minulý.³

Pokusím se doložit antiutopičnost obou románů Miloše Urbana i s vědomím, že podstupuji jisté riziko – uznávám, že je u Urbana čára mezi zdáním utopie a antiutopií, mezi předstíranou exaltací a jemnou ironií, až příliš úzká.

Ve svých úvahách se opírám o pozorování Joanny Czaplínské, osvědčené znalkyně žánru antiutopie.⁴ Podle ní sleduje klasická antiutopie jednu a tutéž konstrukci, která je podobna schématu detektivního románu (to nám možná osvětluje z nového úhlu volbu právě tohoto žánru jakožto ústředního v Urbanových románech). Hlavní hrdina postupně odhaluje pravdu o skutečnosti, která jej obklopuje, o zásadách, kterými je tato skutečnost řízena; průběžně prožívá psychologickou evoluci od souhlasu s vnucenými normami a mechanismy až ke vzpouře proti nim. Vzpouře zpravidla končí neúspěchem (k těmto úvahám bych dodala, že je to dovršení významového komplexu antiutopie, podobné šťastnému konci pohádky). Příznačnou opozicí je opozice „dobrý, kladný“ (otevřený) prostor, a „špatný, záporný“ (uzavřený) prostor. Utopické světy jsou vytvořeny uměle a přes ideální záměry jejich stvořitelů je zapotřebí kontroly (aby projekt neztroskotal vinou nevědomých a nezasvěcených). Často tato kontrola nabývá podoby autokontroly, autocenzury, vnitřního reflexu. Prvořadým nástrojem vytvoření a udržování umělé společnosti je manipulace. Realita a fikce si mění svá místa. Czaplínská nachází příznaky antiutopie už v *Labyrintu* Komenského. Podle ní s koncem totalitního režimu zanikly antiutopie jakožto prostředek hledání identity, jako zápas o základní lidská práva. Dnešní antiutopie mají jiný významový podklad – jsou vizemi nekritické, snadno manipulo-

vatelné (třeba hromadnými sdělovacími prostředky) společnosti. Už zde nacházíme styčný bod s Urbanovými prózami, v nichž zaujímá ústřední místo právě popis různých prostředků manipulace a různých příčin manipulovatelnosti. Jinak jsou na první pohled jak *Sedmikostelí*, tak *Hastrman* pravým opakem modelu, vylíčeného Joannou Czaplíňskou. Například děj nezačíná, nýbrž končí stvořením „ráje“, Švach na začátku oponuje Gmündovým názorům, ale na konci se s nimi bezvýhradně ztotožňuje, respektive k žádné vzpouře nedochází. Nicméně je tento hrdina ideální ilustrací Czaplíňskou citované myšlenky J. Szackého, že cílem podobných vykonstruovaných společností není vymýcení nonkonformistů, nýbrž vymýcení jakékoli potřeby vzpoury v člověku, touhy po nezávislosti. Jedincům se vnucuje, že svoboda je nepohodlná, nebezpečná, ba přímo strašná a v podstatě nemožná. Nikoli náhodou je hrdina ze *Sedmikostelí* několikerým způsobem (svým příjmením, svým panictvím, zkratkou K., kterou si volí jakožto náhražku svého jména) označen jako člověk víceméně bezmocný, neplnohodnotný, frustrovaný, který se neumí a ani nechce vypořádat s polistopadovou svobodou; Gmünd a členové jeho bratrstva se neobtěžují s převýchovou svých poddaných; prostě volí „už hotové“, poddajné obyvatele svého světa. Skutečně, Švach se stává vzorným občanem středověké enklávy, ale za cenu totální ztráty vlastní identity, včetně jména. Ač je jeho pokus o unik situován před stvoření utopického města v čase a mimo něj v prostoru, je odsouzen k nezdaru, ještě děsivějšímu, protože pochází i z jeho vlastních dispozic. V *Hastrmanovi* zanícenost ústředního hrdiny pro přírodu a vodu vychází z jeho nelidské podstaty, nikoli z ideologických popudů, proto tento hrdina nemůže zapadnout do utopického konstruktů Děti vody, přestože jistým způsobem sám inspiroval vznik tohoto konstruktů; právě pro absenci ideologické podstaty svého počínání je v novém mini-světě nepatřičný, nežádoucí, zbytečný.

Urbanovy prózy lze číst jako antiutopie ve smyslu definice W. Ostrowského, citované J. Czaplíňskou: „(Antiutopie) je satirickou utopií, prezentující ironický obraz společnosti současné autorovi ve formě alegorie, anebo parodie utopie, vysmívající se utopickým ideálům.“ Dalšími znaky, které Czaplíňská uvádí jako příznačné pro antiutopii a které bez potíží objevujeme v obou románech, jsou souhlas postav příběhu s diktaturou (jsou dokonce šťastné), hyperbolizace představovaného světa, gradace popisu jeho absurdity, hojně užití prostředků mystifikace.

Nabízí se otázka, proč Pavla Janouška nenapadla právě tato druhá, a, uzejme, neméně pravděpodobná možnost interpretace obou textů Miloše Urbana. Dovolila bych si hádat, že důvody takového „doslovného“ chápání leží mimo samotné texty; třeba v provokativních výrociích, kterými mladý prozaik štědře opepřuje svá interview.⁵ Ale copak není možné, že v nich, natožpak na stránkách svých románů, Urban mystifikuje svou vlastní osobnost a své vlastní myšlenkové názory? Vždyť jde o nepřekonatelného mystifikátora a automystifikátora, který objevil na začátku nového století netušené dimenze pro tento žánr, Čechům tak důvěrně známý.⁶ Pak bychom však měli odpovědět, co Urban zastírá mystifikačními postupy v obou analyzovaných textech, kromě už zmíněného centrálního tématu o podstatě a genezi ideologie / ideologií. Lze připustit, že *Sedmikostelí* a *Hastrman* jsou mimo jiné ironizující reakcí na někdy až přehnanou snahu „polistopadové“ české literatury distancovat se od sebemenšího projevu ideologičnosti nebo na dnes příznačně příliš kritické nebo naopak příliš nekritické přehodnocení minulosti. Romány lze číst také jako vyvrácení některých „předlistopadových“ idealizujících a v nemála ohledech utopizujících představ o demokratické společnosti. Jak po-

znamenává J. Czaplińska, ukazuje se, že „přízpůsobení a souhlas s mocí, které pro antiutopisty byly základní výčitkou vůči lidem žijícím v komunistickém řádu, se stávají způsobem přežití i v demokratických společnostech“.

A nakonec – copak nemůžeme zajít ještě dál a připustit, že samotný polemický článek Pavla Janouška je též takovou mistrnou mystifikací a hrou pro hloubavé intelektuály, jakou je každý nový román Miloše Urbana? Vždyť Janouškův skvělý mystifikační dar se už nejednou osvědčil, a to v žánrech daleko střízlivějších, než je postmoderní román.

Summary

Anželina Penčevová: „Back and Forth“ or Isn't Everything Possibly Completely Different? (Ideology as Object of Imagination in Miloš Urban's novels)

The text presents some novels of the widely discussed prose-writer Miloš Urban with a different interpretation, sometimes even contrary to what the Czech literary critique offers. The paper actually stands as a polemic against the notorious opinion of Pavel Janoušek, according to whom the novels *Sedmikostelí* and *Hastrman* are utopian, built entirely upon ideologically determined base. Moreover, according to Janoušek Urban aims at the return of ideology in Czech literature.

On the contrary, the vision presented here, interprets both novels as a dissection of the phenomenon “ideology” and of the mechanism of the conceiving, distributing and the functioning of the ideological constructions.

The novels are read as anti-utopias and as a warning for the danger, posed by contemporary religious fundamentalism and fanaticism. Thus the paper demonstrates once again the truthfulness of the thesis of the infinite interpretations and the potential of the fiction texts.

¹ P. Janoušek: „Vpředvzad! Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury“, *Tvar* 12, 2001, č. 20, 29. 11. 2001, s. 1, 4–7.

² Podobná identifikace Miloše Urbana s jeho hrdiny je víceméně typická pro drtivou většinu interpretů jeho textů. Srov. např.: „Vážně myslí Urban (...) svou teorií o nutnosti a smysluplnosti obětí. Vždy musím přinést oběť, když chci něčeho dosáhnout,“ line se celým románem jako nit jeho polemika s hédonistickou kulturou současné civilizace.“ (Tygr. Mokrovlasý unabomber útočí. <http://www.tvoje.cz/article.asp?tid=df9905406ed311d582450001030682d0>).

³ Cit. dle: J. Urbanec: „Devadesátá léta – vyvrcholení vývoje 20. století?“ – In: *Deset let poté... (Česká a slovenská literatura po roce 1989)*. ÚČL AV ČR – Slezská univerzita Opava, Slezské zemské muzeum, Praha – Opava 2000, s. 25–32.

⁴ J. Czaplińska: „Proč scifisté nejsou optimisté“. In: *Česká literatura na konci tisíciletí, díl II*. ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 737–746.

⁵ Srov.: „Miloš Urban sám se v rozhovorech často prezentuje jako odpůrce dnešní doby, poslední zastánce modernity, jako kritik relativismu. Zkrátka, vytváří si image mladého rozzlobeného muže.“ (Tygr. Mokrovlasý unabomber, c. d.). Dále autor článku upozorňuje na provokativní text, kterým autor prezentuje sama sebe na předsádce *Hastrmana*.

⁶ Nutno poznamenat, že většina interpretů sice připouští u Urbana „ironický odstup“ vůči zobrazovaným událostem (srov.: „Čtenář je nucen nedůvěřivě zvažovat, kdy je řečené míněno vážně a kdy s odstupem, aniž má při ruce nějaké vodítko kromě vlastního instinktu.“; in: L. Nagy: „Hastrman je čtivý i problematický“, *Lidové noviny* 14, 2001, č. 143, 20. 6. 2001, s. 25. Nicméně se téměř všichni shodují na tom, že jde o projekci skutečných autorových životních postojů a pocitů. Srov. výrok J. Patočky, že „uvěřil“ Urbanovi „na základě mnoha květnatých a lakonických vyznání“ (J. Patočka: „Bubáci pro nevěšední časy“, *Literární noviny* 12, 2001, č. 44, s. 9). „Uvěřiv“, vidí autor recenze v Urbanových textech „bouřlivou nenávisť, od dob Ladislava Klímy v české literatuře snad nevídanou – a vůbec zřídka vídanou mimo zdi specializovaných zdravotnických zařízení“.

SLOVO A MOC – VÝNIMOČNOSŤ ZÁPASU STREDOEURÓPSKÝCH AUTOROV S IDEOLÓGIU V CELOSVETOVOM KONTEXTE

GUSTÁV MURÍN

Úvodom tejto štúdie je stručný historický exkurz na príkladoch konfrontácie spisovateľov a politickej moci ako krátke pripomenutie faktu, že ide o dynamický proces tiahnuci sa dejinami ľudskej spoločnosti zrejme odkedy existujú slovo a moc popri sebe. Vybrané príklady pokrývajú tri možné interakcie medzi literátmi a ideológiou ako pilierom totalitnej (resp. absolutistickej) moci. To je totiž aj najčastejšie bojové pole, kde môžeme sledovať literátov v snahe usmerňovať aktuálny spoločenský a politický proces. V závere tejto úvodnej časti je aj niekoľko opačných príkladov, kedy sa aktívni politici pokúšali o literárnu tvorbu.

Stredná časť tvorí základ tejto štúdie. Ide o analýzu 90-tych rokov minulého storočia, kedy došlo výnimočne k súbežnému výskytu troch principiálne odlišných typov konfrontácie literárnej tvorby a politickej moci. Teoreticky sa tak mohol ten istý autor ocitnúť v tej istej dobe v troch celkom odlišných existenčných a spoločenských situáciách, a to od ohrozenia života, cez ponuku najreprezentatívnejšej politickej funkcie až po úplnú ignoráciu spoločnosťou.

V závere štúdie kladieme niekoľko otázok týkajúcich sa ďalšieho vývinu tejto konfrontácie umeleckého slova a politickej moci.

Úvod – historický exkurz

V histórii nachádzame tri typy interakcie spisovateľov a básnikov so súdobou politickou mocou:

1. Autori, ktorých tvorba narazila na politiku

Paradox tohto typu vyzdvihuje napríklad Milan Kundera slovami: „Iba totalitné režimy dokážu oceniť dostatočne poéziu.“ Nie je ale isté, či to tešilo samotných básnikov. Už slávny rímsky básnik Ovídius skončil v doživotnom exile potom, čo sa znepáčil nemenej slávnemu rímskemu cisárovi Augustovi. Napriek prosbám o milosť, zomrel po desiatich rokoch strávených v rumunskej Tomide na nevlúdnom pobreží Čierneho mora. Dante bol, potom čo sa vlády v jeho rodnej Florencii zmocnili Čierni guelfovia, pod trestom smrti vyhostený. Vyhnanstvo znášal veľmi ťažko a niekoľkokrát sa pokúšal o návrat. Márne blúdil po mestách severného Talianska, až zomrel v Ravenne. Puškin strávil nútené štyri roky na juhu Ruska (Kaukaz,

Krym, Kišiňov), ale tu tiež napísal (viď. Kaukazský zajatec), alebo začal písať (viď. Eugen Onegin) svoje najväčšie diela.¹

2. Autori pôsobiaci na politiku tvorbou

Ambície literátov formovať svet asi najlepšie vystihuje básnický „bojovný pokrik“ Lawrence Ferlinghettiho: „Spoločnosť odcudzenia nemá miesto v histórii. Chystáme sa stvoriť zbrusu nový svet!“² Ako pozoruhodný príklad môžu poslúžiť samotní beatníci, medzi ktorých Ferlinghetti patril. Tí to so stvorením „zbrusunového sveta“ mysleli v 60-tych rokoch minulého storočia naozaj vážne.

Možno je to prekvapujúce, ale aktuálnej dynastickej politike sa nevyhol ani alžbetínsky klasik William Shakespeare. Jeho hry boli tak poplatné vláducej moci, že tragédia Richard III. je niektorými kritikmi považovaná za klasický politický pamflet plný historických falzifikácií.³

Otvoreným obdivovateľom totalitnej moci bol taliansky básnik Gabriele D'Annunzio, ktorý sa rozhodol slúžiť fašistickému vodcovi Mussolinimu „mysľou i srdcom“. Do obdobnej adorácie sa dostal americký autor Ezra Pound, ktorý počas druhej svetovej vojny vysielal z Talianska výzvy, aby USA nebojovali proti Mussolinimu a Hitlerovi. Po fatálnej porážke oboch jeho vyvolencov, americké vojská deportovali Pounda domov zavretého v kletke ako šialenca. Tu ho aj izolovali v blázinci, odkiaľ sa dostal len vďaka intervencii kolegov.

Na opačnej strane barikády stál (a podľahol) český spisovateľ a dramatik Karel Čapek. Politické motívy sa objavovali programovo v jeho hrách (napr. Matka), ale celkom jednoznačne v jeho novinárskej tvorbe, ktorá napriek jeho predčasnej smrti napĺňa až sedem zväzkov z dvadsiatich štyroch dielov jeho zbraných spisov. Aj preto o ňom František Černý napísal: „Čapkovo celoživotné novinárske dielo nás opravňuje dokonca k tvrzení, že K. Čapek byl jedním z nejvlivnějších československých politiků meziválečných let a jeho vliv trvá dodnes.“⁴

Svojimi ostro formulovanými politickými postojmi je v súčasnosti známy nositeľ Nobelovej ceny za literatúru Günther Grass, ktorý s odsúdením vojny v Čechensku (ale aj genocídy Arménov za prvej svetovej vojny v Turecku) vystúpil na svetovom kongrese PEN International v Moskve v roku 2000. Okrem iného povedal: „Či už v Latinskej Amerike alebo Ázii, kdekoľvek boli ľudia utláčani či držaní v chudobe a kde sa koloniálna moc udržiavala brutálnou silou zbraní, žiadny pokus vymazať silu literárneho slova neuspel.“⁵

3. Spisovatelia pôsobiaci v politike

Snahy spisovateľov zasahovať osobne do politiky komentoval veľmi skepticky Paul Johnson: „Buďme opatrní, keď ide o intelektuálov. Je nevyhnutné držať ich ďalej od moci, najmä ak sa pokúšajú nanucovať svoje rady verejnosti.“⁶

Už spomínaný Dante mal skúsenosti (a ako sa už vie so zlými osobnými následkami) s politickou kariérou v rodnej Florencii, kde bol za vlády Bielych guelfov jedným zo šiestich priorov obce a neskôr odišiel ako vyslanec k pápežovi Bonifácovi VIII.⁷ O dvesto rokov neskôr ho jeho krajan Niccolò Machiavelli nasledoval v podobnej diplomatickej misii i politických funkciách. Tak isto bol nakoniec politickým vyhnancom, ale so šťastnejším koncom. Hoci je najznámejší ako teoretik bezškrupulózneho moci, písal aj básne, divadelné hry a eseje.⁸

Pozoruhodnú skúsenosť s mocou mal svetoznámy autor Werthera a Fausta, ale súčasne aj dvorný radca a minister weimarskej vlády Johann Wolfgang Goethe. Keď sa napoleonovské

vojská v roku 1808 prehnali Pruskom, s úctou zastali pred domom toho, kto ako jediný predstaviteľ weimarskej vlády neutiekol. Sám Napoleon vyslovil pri audiencii uznanie jeho talentu.⁹

Dramatická tvorba pomohla Václavovi Havlovi predtým, než sa stal nepísaným vodcom českého disentu, k zviditeľneniu na medzinárodnej scéne. Tu mu pomoc priamo poskytovalo PEN International a nepriamo CIA prostredníctvom svojho exponenta Pavla Tigrida. Nakoniec sa nechal zvoliť za prezidenta ČSSR pôvodným komunistickým parlamentom, ktorý predtým schvaľoval zákony vedúce k niekoľkým Havlovým uväzneniam.¹⁰

Príkladom vodcu ozbrojeného odporu je básnik Xanana Gusmáo, ktorý sa neskôr stal prvým prezidentom nezávislého východného Timoru. Svoje politické aspirácie poňal typicky intelektuálne, keď vyhlásil: „Snáď vo voľbách prehrám a budem voľný.“¹¹

Politici a literatúra

Ako zaujímavosť môžeme uviesť snahy niektorých politikov presadiť sa aj na poli literatúry. Hoci by sme v tomto výpočte mohli ísť až do čias rímskeho cisárstva, vyberáme z nedávnej histórie. V Čechách je to „robotnícky prezident“ Antonín Zápotocký a jeho kniha *Rudá záře nad Kladnem*. Spomedzi píšucich svetových politikov zaujme fakt, že Mussolini v mladosti publikoval novelu *Kardinálova milienka* a neskôr ďalšiu, obe charakterizované kritikou ako „ľahké porno“!¹² Kým talianskeho diktátora stihol spravodlivý výsmech, jeho protivník vo svetovej vojne, Winston Churchill, získal za svoje vojnové pamäte dokonca Nobelovu cenu. Spravodlivejšie by možno bolo, keby sa o ňu podelil so svojim tajomníkom, lebo prepisy vojnovej korešpondencie a zápisníc z porád vojnového kabinetu tvoria väčšinu textu týchto rozsiahlych pamätí. Mimochodom, sovietsky komunistický vodca Leonid Brežnev nechal za seba napísať jeho vojnové pamäte v útlej knižke *Malá zem* a sám sa za to ocenil na Leninov rad. Na rozdiel od tohto aparátčika bol vraj čínsky komunistický diktátor Mao Ce Tung naozaj pozoruhodným básnikom. Do výpočtu píšucich diktátorov nechýba ani Saddám Husajn, ktorého romány a rozprávky boli povinným čítaním irackých školákov.¹³ Jeho muzikál *Zabiba a kráľ* uviedlo Iracké národné divadlo.¹⁴ Básne píše aj zapatistický sub-commandante Marcos.

Ako zaujímavosť na záver tejto časti štúdie môžeme uviesť, že ani bývalý americký prezident Bill Clinton neodolal túžbe oblažiť ľudstvo vlastnou spisbou a to konkrétne prepadákom s titulom *Between Hope and History* (Medzi nádejou a históriou). Tejto knihy sa z amerických kníhkupectiev vrátilo nie menej ako štvrt' milióna kópií.¹⁵ Nepomohol ani fakt, že ju napísal už počas prvého roku svojho prezidentovania – takýto výkon považoval Joseph Heller v knihe *Gold nad zlato* za ukážku absurdít americkej politiky vynájdenú už prezidentom Richardom Nixonom.¹⁶

Tri svety 90-tych rokov

Prvá dekáda po páde totalitných režimov priniesla v strednej a východnej Európe pozoruhodný nový typ vzťahov medzi literátmi a spoločnosťou. Pribudol tak tretí model (do pôvodnej dvojice) diametrálne sa líšiacich krajín. Stručne ich môžeme charakterizovať ako:

1. Krajiny s totalitným alebo fundamentalistickým režimom
2. Krajiny Strednej a Východnej Európy, Latinská Amerika
3. Demokratické krajiny (hl. Západná Európa a USA)

1. Krajiny s totalitným alebo fundamentalistickým režimom

Do tejto kategórie patria (resp. v 90-tych rokoch patrili) krajiny ako Alžírsko, Bangladéš, Bielorusko, Bosna, Cyprus (pod tureckou okupáciou), Čile, Čína, Kolumbia, Chorvátsko, Kuba, Ekvádor, Egypt, El Salvador, Rovníková Guinea, Etiópia, Gruzínsko-Abcházia, Guatemala, Indonézia, Irán, Izrael, Jemen, Kuvajt, Mexiko, Myanmar (Barma), Nigéria, Pakistan, Peru, Saudská Arábia, Srbsko, Južná Afrika, Južná Kórea, Srí Lanka, Sudán, Sýria, Tadžikistán, Thajsko, Tibet, Turecko, Spojené arabské emiráty, Uzbekistán, Venezuela a Vietnam. Najlepší prehľad o situácii v týchto krajinách poskytuje pravidelne vydávaný *International PEN WiPC Case List* jedinej celosvetovej organizácie spisovateľov s dlhodobým zameraním na slobodu prejavu.¹⁷ Situáciu v týchto krajinách najvýstižnejšie charakterizujú jednotlivé príklady (vybrané z desiatok iných):

Mahfoud Boucebsi, Alžírsko

Psychoanalytik a spisovateľ, kritizoval islamský fundamentalizmus. Dopíchali ho na smrť pred nemocnicou, ktorej bol riaditeľom.

Mohamed Boukhobza, Alžírsko

Sociológ a spisovateľ. Náboženský fanatici mu vtrhli do domu, zviazali jeho deti a pred ich očami mu podrezali hrdlo.

Vladimir Srebrov, Bosna

Bosniansko-srbský básnik. Počas rozpadu Juhoslávie bol členom Demokratickej strany, potom vystúpil. Ostro kritizoval vraždy vykonané bosnianskymi Srbmi. Počas vojny žil v Sarajeve. Srbi ho zatkli a bili, vojenský súd ho odsúdil na päť rokov väzenia za „zradu“, presnejšie „nábor vojakov v Sarajeve na boje proti Srbom“. Vydal tri zväzky básní.

Kajikhumar Shabdan, Čína

Spisovateľ a básnik, emigroval do Číny z Kazachstanu v roku 1931. V roku 1988 bol odsúdený na 12 rokov „zmeny pomocou práce“. Už si predtým odsedel 18 rokov kvôli „podozreniu z nacionalizmu“ (1958 – 1976). Časť svojho niekoľkozväzkového románu *Zločin* napísal vo väzení.

Jorge Crespo Diaz, Kuba

Spisovateľ, právnik a filmár, člen neoficiálneho združenia umelcov a právnikov, krátko pred svojim zatknutím podpísal tzv. *Vyhlasčku intelektuálov*. Obvinený z „rozširovania protirevolučnej propagandy, urážky prezidenta a diskreditácie prezidenta a kubánskeho socialistického štátu na medzinárodnej úrovni“. Zatkli ho v roku 1993 kvôli opozičným aktivitám.

Farag Fouda, Egypt

Spisovateľ a politický aktivista, zastrelený 8. júna 1992 mužom na motocykli. Polícia zadržala strelca, Abdel-Shafi Ahmed Ramadana, vedúceho káhirskej bunky Jammat e Islamiyya (organizácia disponujúca čiernou listinou kritikov moslimského štátu). Fouda písal otvorene proti moslimskému extrémizmu. Prezident Foudaovi pár dní pred jeho smrťou povedal, že jeho Strana budúcnosti bude behom niekoľkých dní legalizovaná. Jeho tvorba bola zakázaná

Náboženskou univerzitou Al Azhar. Šejk Gazzali sa pred súdom vyjadril, že človek, ktorý zavraždí neveriaceho, by nemal byť potrestaný.

Bealu Girma, Etiópia

Spisovateľ, po vydaní románu *Oromiya* (Dost' bolo), ho prepustili zo zamestnania na ministerstve informácií, pretože vraj inak fiktívny román obsahoval kritiku vlády. O pár mesiacov Girma zmizol, jeho auto sa našlo prázdne neďaleko Addis Abeby. Pravdepodobne zavraždený.

Hugo Arce, Guatemala

Básnik a novinár, spolu s kolegami z časopisu *Tinamit* dostával výhrážne listy a telefonáty. Redakciu napadli ozbrojení muži a vypálili ju.

Arswendo Atmowiloto, Indonézia

Spisovateľ a novinár. Ako editor zakázaného magazínu *Monitor* uverejnil rebriček obľúbenosti u čitateľov, v ktorom sa nachádzal o miesto vyššie, než prorok Mohamed. Zatknutý kvôli „blasfémii“, „rozširovaniu nenávisťi“ a „vzbudzovania sociálnych nepokojov“. Odsúdený na päť rokov väzenia, vyhodený z Asociácie indonézskych novinárov.

Nguyen Quoc Bin, Vietnam

Vietnamský básnik a novinár, poslaný do výchovného tábora kvôli svojim článkom.

Súhrnne môžeme situáciu autorov literatúry v týchto krajinách charakterizovať výrokom srbského spisovateľa Momo Kapora z 80-tych rokov: „Len tu môže autor zomrieť pre slovo.“

Táto situácia sa však netýkala len tvorivých jednotlivcov alebo skupiniek tvorcov. Zasahovala milióny obyvateľov a Čína za kultúrnej revolúcie je extrémnym príkladom obavy režimu z *akejkoľvek* slobodnej literatúry mimo úzko limitovanej ideologickej objednávky. Veľmi plasticky túto absurdnú situáciu opisuje Dai Sijie v románe *Balzac a malá čínska krajčírôčka*, kde je ilegálne vlastníctvo kníh základom celého príbehu.¹⁸

2. Krajiny Strednej a Východnej Európy, Latinská Amerika

Oproti predošlej kategórii krajín situácia autorov druhého typu krajín prešla zásadnou zmenou, ktorá sa odohrala v priebehu jediného desaťročia v desiatkach krajín strednej a východnej Európy. Ide o unikátny a vo svetových dejinách málo akcentovaný prechod od pozície prenasledovaných kritikov režimu k až utopickým tvorcom nového spoločenského poriadku.

Východiskovú pozíciu politicky aktívnych autorov v strede a na východe Európy najlepšie charakterizuje výrok Václava Havla o „rádioaktívnom efekte slov“ spôsobenom „výnimočnou dôležitosťou nespútaných slov v totalitných podmienkach“.¹⁹ Môžeme tiež spolu s nositeľom Nobelovej ceny Czeslawom Miloszom konštatovať: „Keď je celá spoločnosť postihnutá nešťastnou dobou, poézia sa stáva tak potrebnou ako chlieb.“²⁰

V tomto smere má česká a slovenská literatúra pozoruhodnú tradíciu začínajúcu už priateľským vzťahom Karla Čapka a prvého československého prezidenta T. G. Masaryka. Českí a slovenskí autori sa odvtedy tradične zapájali do spoločenského dialógu, príkladom je úloha

Literárnych novin a Kultúrneho života v tzv. obrodnom procese Pražskej jari. Diskutabilným vrcholom úlohy literátov tej doby je výzva *2000 slov* z pera Ludvíka Vaculíka (ktorý ale nebol jej iniciátorom). Na túto tradíciu nadväzovali v rokoch 1988–1989 literárne výzvy *Několik vět* a *Vzduch našej doby*. Na Slovensku otváral novozaložený Literárny týždenník nezvykle kritickú spoločenskú diskusiu (viď polemika k článku *Plánované pláne*²¹), ktorá pripravovala pôdu pre pád komunistického režimu v novembri 1989.

Treba znovu zdôrazniť, že k pozoruhodnému zviditeľneniu spisovateľov a básnikov došlo v tých európskych krajinách, ktoré sa na prelome 80-tych a 90-tych rokov zbavili komunistického režimu. Bola to tak trochu rozprávková satisfakcia, ktorá pre ich kolegov v západných krajinách Európy už nebola mysliteľná. Spisovatelia strednej a východnej Európy skutočne rukolapne menili dejiny.

Napríklad etnické vojny na Balkáne v 90-tych rokoch sú charakteristické tým, že ich viedli proti sebe literáti navzájom. Veď celá filozofia etnických čistiek bola po rozpade komunistickej Juhoslávie iniciovaná poprednými členmi Srbského zväzu spisovateľov a Srbskej Akadémie Vied. Spomedzi vodcov rôznych strán tejto série konfliktov pôvodne „bratských národov Juhoslávie“ boli literárne činní:

Radovan Karadžič, vodca srbských nacionalistov (právník a básnik).

Franjo Tuđman, chorvátsky prezident (pôvodne člen chorvátskej pobočky PEN Int.).

Slobodan Milošević, juhoslovanský a srbský prezident.

Alija Izetbegović, prezident Bosny a Hercegoviny.

Ibrahim Rugova, prezident provincie Kosovo.

Kaukazský región mal v tom čase dvoch významných literátov na najvyšších postoch:

Zvjad Gamsachurdia sa z disidentského spisovateľa stal prezidentom Gruzínska a v tejto funkcii vzápätí celkom zlyhal. Jeho snaha o sústredenie až diktátorskej osobnej moci ho izolovala a nakoniec po politickom páde opustený pácha samovraždu.

Pôvodne disidentský spisovateľ *Levon Ter Petrosjan* bol v tom istom období prezidentom Arménska a tak isto s nešťastným výsledkom. Jeho pokusu o druhé zvolenie zabránili masové demonštrácie.²²

Deväťdesiate roky sú ale najštedrejšie na najvyššie politické posty k literátom práve v strednej Európe. Súčasne sú prezidentmi svojich krajín títo nositelia známych mien v literatúre:

Václav Havel, Česká republika.

Željko Željčev, Bulharsko.

Lennart Meri, Estónsko.

Arpád Göncz, Maďarsko.

Snaživým votrelcom do tejto elitnej skupiny bol ešte nedávno prezident Slovenskej republiky Rudolf Schuster. Svoje priemerné až podpriemerné detektívky, výrobné romány a pamäte si cení natoľko, že na ne nezabúda ani počas tohto významného úradu a dokonca poverí jedného zo svojich poradcov, aby využil vhodnú situáciu na presadzovanie prekladov jeho „diel“. Jedno z nich vyšlo dokonca aj v Číne. Paradoxom je, že vďaka tejto úlohe je aj zmienený poradca dnes najprekladanejším slovenským básnikom na svete.

Symbolickú silu literatúry pocítil v tej dobe negatívne prezident Ukrajiny Leonid Kučma (ktorý si bol s bývalým komunistickým nomenklatúrnym kádrom Schusterom veľmi blízky). Keď sa chce votrieť do priazne občanov položením kvetov k pamätníku najuznávanejšieho ukrajinského básnika Tarasa Ševčenko v Kyjeve, priestranstvo dňa 9. marca 2001 zaplní taký

dav protestujúcich (ktorí pripomínajú obvinenie Kučmu z nariadenia likvidácie novinára Herhija Gongadzeho), že Kučma svoj zámer radšej vzdá a neodváža sa prísť.²³

Paradoxne však tento vysoký politický status spisovateľov súbežne sprevádza nápadný pokles záujmu o ich tvorbu. Už v prvých rokoch po páde komunistického režimu sa čitateľský záujem saturuje tak, že prakticky všetky diela disidentských autorov sa stávajú nepredajnými (v Čechách je to napríklad Ivan Klíma, na Slovensku Miroslav Kusý). O čo horší je ale ironicky krutý zvrät osudu napríklad ukrajinského spisovateľa Jevgena Sverstjuka, ktorý si odsedel v komunistickom väzení dvanásť rokov za knihu, ktorá nemohla vyjsť na Ukrajinu, a tak ju vydali v prestížnom vydavateľstve Harvardskej univerzity. Po páde komunistického režimu o túto knihu neprejavilo záujem ani jedno „slobodné a nezávislé“ ukrajinské vydavateľstvo.

Latinská Amerika a literáti

Vďaka štúdiu profesora Glauca Ortolana, vypracovanej pre workshop Writers and politics na Oklahomskej Univerzite,²⁴ vieme, že Latinská Amerika má dlhú tradíciu literátov na tých najvyšších politických postoch.

Rómulo Gallegos, autor slávneho románu *Doña Bárbara*, bol prvým demokraticky zvoleným prezidentom Venezuely.

José Sarney, brazílsky básnik a románopisec, v roku 1985 nastúpil do prezidentského úradu ako prvý civil po dvadsiatich rokoch vojenských režimov.

O podobný post sa pokúšal aj peruánsky spisovateľ *Mario Vargas Llosa*, ale neuspel vo volebnom boji proti neskôr škandalózne preslávenému prezidentovi Fujimorimu.

Latinská Amerika však napriek tomu (a vysokej prestíži národnej literatúry v ťažko sociálne i politicky postihnutých krajinách) je len pretendentom na možné budúce opakovanie unikátneho javu nástupu literátov do najvyššej reprezentácie svojich krajín, tak ako sa to stalo v strednej a východnej Európe v 90-tych rokoch. Česká a slovenská politická scéna bola takou arénou úspešného prieniku literátov aj na iné posty (členovia parlamentu, veľvyslanci), že sa začalo hovoriť o naplnení utopickej vízie osvieteného štátu vedeného umelcami. Táto vízia skončila prechodom z 20. do 21. storočia.

3. Demokratické krajiny (hl. Západná Európa a USA)

Tretí typ krajín, ktoré v tejto štúdiu berieme do úvahy, majú dlhoročnú demokratickú tradíciu. Úloha umelcov v politickom dianí tu skončila so začiatkom minulého storočia. Pozoruhodne výstižne to charakterizoval poľský spisovateľ Ryszard Kapuściński: „Ešte na začiatku 20. storočia boli spisovatelia schopní zohrávať vedúcu úlohu v revolučných udalostiach, ale behom päťdesiatich rokov boli knihy vytlačené na okraj spoločenskej pozornosti prvým masovokomunikačným médiom – rozhlasom. Televízia neskôr odsúdila rozhlas do obdobnej okrajovej úlohy, kým spisovatelia sa dostali až na samú hranu viditeľnosti v zornom poli dnešnej spoločnosti.“²⁵

Ethan Canin, autor vyučujúci na prestížnej Iowa University (ktorá je centrom literárnych štúdií v Spojených štátoch) šiel ešte ďalej, keď povedal: „Boli časy, keď knihy boli kráľom, ale dnes kralujú filmy a knihy sú takmer ignorované. Spisovatelia sú dnes stále viac nútení hľadať si malé ostrovčeky samých pre seba.“²⁶

Oba výroky potvrdzujú aj štatistiky. V roku 1999 sa na najväčšom knižnom trhu sveta, v Spojených štátoch, predalo viac videohier ako kníh.²⁷

Záver – otázky do budúcnosti

Na základe vyššie uvedených faktov teda môžeme konštatovať, že v 90-tych rokoch sme boli svedkami unikátneho rozdelenia sveta na tri typy krajín, podľa toho, akú úlohu v ich spoločenskom pohybe zohrávali spisovatelia a básnici. Je evidentné, že prvý typ je v súčasnosti na ústupe vďaka všeobecnému demokratizačnému trendu. Druhý typ existoval v takom unikátnom rozsahu a v takom pestrom regióne, akým je stredná a východná Európa, zhruba desaťročie a s nástupom 21. storočia zanikol. Oba predošlé typy sa teda naplnením želaní literátov paradoxne menia na tretí typ, v ktorom je hlas spisovateľov a básnikov celkom na okraji pozornosti súčasnej spoločnosti.

Vďaka štipendiu ArtsLink som mohol v roku 2001 na Oklahoma University zorganizovať workshop s aktívnou účasťou zástupcov English Department (prof. Robert Davis, prof. George Economou, prof. Vinay Dharwadker a prof. Robert Warrior), Modern Languages Department (prof. Glauco Ortolano a Dr. Yoshiko Fukushima), International Programs Center (prof. Gary Cohen), College of Arts and Sciences (prof. Ed Sankowski) a časopisu World Literary Today (šéfredaktor David Clark). Prednášajúci aj diskutujúci sa zhodli na tom, že klesá spoločenská rola spisovateľov na národnej a regionálnej úrovni, ale to by malo byť v budúcnosti kompenzované ich stúpajúcou aktivitou i autoritou na globálnej úrovni.

Vzhľadom k vyššie uvedenému môžeme teda na záver tejto štúdie položiť otázku, či je táto optimistická vízia reálna aj pre naše krajiny (Slovensko a Čechy) a či pri klesajúcom záujme o písanie literatúry je vôbec možné, aby naši spisovatelia a básnici ešte niekedy mali takú politickú vážnosť, akú zažili na krátky čas žičlivých 90-tych rokov? Otázkou tiež je, či vôbec majú literáti priamo zasahovať do spoločenskej diskusie (tak ako sa o to nešťastne pokúšal Ludvík Vaculík pred rozdelením ČSFR vo svojej stati *Moje slovenská otázka*, či neskôr v celkom nekompetentnej úvahe *Moje maďarská otázka*²⁸) a či táto ich úloha v demokratických krajinách s plne rozvinutým vnútrospoločenským diskurzom nie je prekonaná už z podstaty otvorenej demokratickej spoločnosti. Na druhej strane PEN International signalizuje vážne varovania pred návratom obmedzovania slobody slova, tentoraz v takých baštách demokracie akou sú Spojené štáty, kde až hysterická snaha riešiť situáciu tzv. protiteroristickými zákonmi vedie dokonca k zákazom „ideologicky podozrivej“ literatúry z iných krajín.

Je teda večný súboj slova a moci už uzavretou kapitolou, alebo sa len hľadá jeho nová forma?

Podakovanie: Táto štúdia vznikla vďaka štipendiu CEC ArtsLink v rámci programu „Independent Project“ na Oklahoma University (2001) a mojej dlhoročnej práci predsedu národnej Komisie pre väznených spisovateľov (WiPC) pri PEN International (1993 – 2003).

Summary

Gustáv Murín: Word and power (extraordinary struggle of Central-European authors with ideology in global view)

This study is at first showing examples of writers in past in three basic situations (punished for political context of their writing, serving to political aims or acting as politicians). Special part is devoted to literary ambitions of politicians, dictators (e.g. Mao Ce Tung) as well as democratically elected leaders (e.g. Winston Churchill).

With this background the core of study is focused to three very different roles of writers and poets in three different groups of countries from 90-ties till now.

1. Countries with dictatorship or troubled fundamentalist political environment
2. Transition countries of Central and Eastern Europe plus Latin America
3. Democratic countries of West Europe and the United States

The end of study is opening questions quoted from workshop „Writers and politics“ organized by the author of this study at Oklahoma University, Norman, in May 2001, thanks to grant of ArtLinks Program (CEC, NYC). The questions are:

Why does this discrepancy in role of the writers in world exists and will it continue in the 21st century? Is it because freedom of expression in democratic countries is so wide that it is actually losing the chance for significant response? Or is it because of the widespread commercialization, including dissenting opinions and revolt?

¹ Kol.: *Malá encyklopédia spisovateľov*. Obzor, Bratislava 1978.

² L. Ferlinghetti: *Love in days of rage*. E. P. Dutton, New York 1988.

³ S. Orgel. – S. Keilen: *Political Shakespeare*. Garland, New York 1999.

⁴ F. Černý: *Několik poznámek k dílu Karla Čapka*. Pražská imaginace, Praha 1995.

⁵ G. Grass: „Writers, Dissidents Must Never Remain Silent“, *The Moscow Times* 2, 2000, n. 1, 27. 5. 2000, s. 24.

⁶ P. Johnson: *Intellectuals*. The Orion Publ. Groupe 1988; vyd. Návrat domů, Praha 1995.

⁷ Kol.: *Malá encyklopédia spisovateľov*. Obzor, Bratislava 1978.

⁸ Kol.: *Malá encyklopédia spisovateľov*. Obzor, Bratislava 1978.

⁹ A. Z. Manfred: *Napoleon*. Pravda, Bratislava 1974.

¹⁰ J. Keane: *Václav Havel – Politická tragédie v šesti dějstvích*. Volvox Globator, Praha 1999.

¹¹ A. Vltchek: „Snad ve volbách prohrají...“, *Lidové noviny* 3, 2002, č. 40, 16. 3. 2002, s. 9.

¹² N. Cowthorne: *Sexuální život největších diktátorů*. ETC Publ., Praha 1997.

¹³ E. Karsh – I. Rautsi: *Saddám Husajn – Politická biografie*. Melantrich, Praha 1995.

¹⁴ TASR: „Husajn autorem muzikálu“, *Čas* 1, 2001, č. 16, s. 12.

¹⁵ R. Thomas: „No Hope for Bill’s view of History“, *The Guardian* 7. 12. 1996, No. 296, s. 6.

¹⁶ J. Heller: *Good As Gold*. Simon and Schuster Publ., New York 1976.

¹⁷ *International PEN WiPC Case List*. PEN Int., London 1993–1996.

¹⁸ D. Sijie: *Balzac a malá čínska krajčiróčka*. Slovart, Bratislava 2002.

- ¹⁹ V. Havel: *Interview*. Asahi Shimbun. Tokyo 23.–24. 4. 1992, s. 22.
- ²⁰ Cz. Miłosz: Prednáška na Harvard Univ. 1983 (cf. Road-Side Dog, Farrar Strauss Giroux, New York 1999).
- ²¹ G. Murín: „Plánované pláne“, *Lit. týždenník* 1, 1988, č. 3, s. 13.
- ²² BBC – World news. 26. 9. 1996.
- ²³ BBC – World news. 9. 3. 2001.
- ²⁴ G. Ortolano: *A brief overview of the role of writers in Latin America*. Workshop Writers and politics. Oklahoma University, Norman 2001.
- ²⁵ R. Kapuściński: Workshop „*Creative Reporting – Facing the Challenge of the 21st Century Literary reportage facing a 21-st century*“. Batory Foundation, Warszawa 1999.
- ²⁶ E. Canin: Valley News. Iowa University, Iowa 23. 7. 1998.
- ²⁷ „Knihy a videohry v USA“, *Radio Blue Danube* 29. 6. 2000.
- ²⁸ L. Vaculík: „Moje maďarská otázka“, *Mosty* 5, 1994, č. 13, s. 7.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Sborník obsahuje příspěvky přednesené ve dnech 8. a 9. března 2005 na prvním mezioborovém sympoziu *Česká kultura a umění ve 20. století* věnovaném problematice ideologie a imaginace, jež bylo uspořádáno katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Texty příspěvků byly odevzdány autory k publikování. Sjednoceny, upraveny a doplněny byly po stránce citačního úzu a způsobu uvádění bibliografických údajů a odkazování na literaturu dle vzoru nastoleného sborníky z mezinárodních mezioborových konferencí pořádaných ÚČL AV ČR (*Rok 1947, Zlatá šedesátá, Život je jinde...?*). Texty byly sjednoceny v rovině grafické (vyznačování citací, titulů, zápis poznámek pod čarou), pravopisné (upřednostňovány byly tvary uváděné *Pravidly českého pravopisu* z roku 1993, s možností dublet uváděných *Dodatkem* z roku 1994) a syntaktické. Ponechána byla specifika gramatiky v případě cizojazyčných názvů a jmen. Slovenské příspěvky byly korigovány rodilým mluvčím a byla respektována jejich stránka lexikální i stylistická. Za jazykovou úroveň anglických resumé ručí autoři příspěvků. Přednesené texty byly rozčleněny do tematických oddílů.

Petr Komenda

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

- Márton Beke – Fakulta humanitních věd KUPP Piliscsaba
Dorota Bielec – Institut slovanské filologie UJ Krakov
Xénia Činčurová – Filozofická fakulta PU Prešov
Eva Formánková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Dobromir Grigorov – Fakulta slovanských studií USKO Sofie
Aleš Haman – Pedagogická fakulta JČU České Budějovice,
Pedagogická fakulta ZČU Plzeň
Blanka Hemelíková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Pavel Janoušek – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Alice Jedličková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Lenka Jugmannová – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Václava Kofránková – Pedagogická fakulta UK Praha
Petr Komenda – Filozofická fakulta UP Olomouc
Helena Kosková – Norrköping, Švédsko
Veronika Košnarová – Pedagogická fakulta JČU České Budějovice
Joanna Królak – Filozofická fakulta VU Varšava
Vladimír Křivánek – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Iva Málková – Filozofická fakulta OU Ostrava
Dobrava Moldanová – Pedagogická fakulta UJEP Ústí nad Labem
Gustav Murín – Slovenské PEN centrum Bratislava
Vladimír Novotný – Pedagogická fakulta ZČU Plzeň
Anželina Penčevová – Fakulta slovanských studií USKO Sofie
Miloslav Petrusek – Fakulta sociálních věd UK Praha
Michal Přibáň – Ústav pro českou literaturu AV ČR Brno
Nikola Richtrová – Praha
Jiří Svoboda – Filozofická fakulta OU Ostrava
Josef Šebesta – Filozofická fakulta UK Praha

Alena Šporková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Miroslav Štochl – Filozofická fakulta UK Praha
Libor Vodička – Ústav pro českou literaturu AV ČR Brno
Viera Žemberová – Filozofická fakulta PU Prešov
Tibor Žilka – Filozofická fakulta UKF Nitra

OBSAH

Slovo úvodem	5
1. Ideologie, axiologie, imaginace (vymezení souvztažností)	7
<i>Aleš Haman: Ideologie a axiologie (K problému narativní povahy historiografie a historické beletrie).....</i>	<i>9</i>
<i>Miloslav Petrušek: Umění totalitních režimů jako sociální fenomén (K sociologické analýze estetizace strachu a zla)</i>	<i>15</i>
<i>Helena Kosková: Některé aspekty střetnutí ideologie a imaginace v české próze dvacátého století</i>	<i>27</i>
<i>Pavel Janoušek: Řád a ideologie v českém dramatu 20. století</i>	<i>33</i>
<i>Libor Vodička: Spor o smysl českých dějin a české moderní drama</i>	<i>41</i>
2. Zápas o svobodu uměleckého projevu: avantgarda a tvůrčí osobnosti v úsilí o svobodu umění v 30.–40. letech 20. století	47
<i>Dobrava Moldanová: Avantgarda mezi imaginací a ideologií</i>	<i>49</i>
<i>Márton Beke: Meziválečné období v Maďarsku a v Československu: avantgarda a ideologie.....</i>	<i>57</i>
<i>Jiří Svoboda: Svár víry a skepse v poezii Františka Halase (Poznámky na okraj básníkova vývoje)</i>	<i>63</i>
<i>Nikola Richtrová: „Stoupnout si před dějiny a studem nezrudnout“ (Obraz Evropy 30. let v poezii Otokara Fischera v kontextu české lyriky tohoto období).....</i>	<i>71</i>
<i>Petr Komenda: Jan Zahradníček – „Kam dosáhne můj zlatý vír“</i>	<i>77</i>
<i>Vladimír Křivánek: „Nová země“ Františka Hrubína versus „Stará země“ Jana Zahradníčka</i>	<i>83</i>
<i>Josef Šebesta: Umění a problém viny aneb ve věci Talich a Furtwängler.....</i>	<i>89</i>

3. Vítězství komunistického mocenského aparátu koncem 40. let. Ustanovení stalinského modelu socialistické kultury, proklamace socialistického realismu	97
<i>Joanna Królak</i> : Performativní aspekty stalinské kultury v Československu.....	99
<i>Eva Formánková</i> : Večerní fronta na diváka – česká dramaturgie na přelomu 40. a 50. let.....	105
<i>Iva Málková</i> : Vilém Závada, Josef Kainar a proměna jejich poetik v 50. letech 20. století	111
<i>Xénia Činčurová</i> : O sifyfovskom údele Kunderovho hrdinu	121
<i>Vladimír Novotný</i> : Imidž imaginace a imidž ideologie (Nad jedním zapomenutým románem Sonji Špálové)	125
<i>Václava Kofránková</i> : „A všichni dohromady uděláme moc...“ (Domácí a zahraniční ohlas Císařova pekaře).....	131
<i>Michal Příbáň</i> : Exil o domově. Poznámky o exilové literární kritice a publicistice v padesátých letech	139
4. Úsilí o rozrušení kánonu padesátých let.....	147
<i>Tibor Žilka</i> : Groteska v česko(slovenskom) filme a literatúre	149
<i>Blanka Hemelíková</i> : Humoristický román Eduarda Fikera „Emanuel v nesnázích“ (Květen 5, 1949) (Bukolická SNB. Společenská objednávka jako téma zesměšnění)	161
<i>Dobromir Grigorov</i> : Hodnoty „nevyužité tradice“ (Poznámky k <i>Literární historii</i> Felixe Vodičky)	167
<i>Veronika Košnarová</i> : Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury	175
5. Normalizace a zápas proti normalizaci	185
<i>Alena Šporková</i> : „Fantasma fanatika“ ve službách normalizace. Pludkův Nepřítel z Atlantidy	187
<i>Dorota Bielec</i> : Imaginace proti totalitě – český antiutopický román	193
<i>Alice Jedličková</i> : Metafory paměti	199
<i>Viera Žemberová</i> : Tematizovanie spoločenskej skutočnosti v prozaickom texte (Autor, text, ideológia, spoločnosť)	203
<i>Lenka Jungmannová</i> : Podzemní kultura prizmatem sepětí moci a ideologie	211

6. Ideologie a její reflexe v posttotalitním prostoru	217
<i>Miroslav Štochl</i> : Tuzemská literární věda a marxismus	219
<i>Anželina Penčevová</i> : Vzadypřed, aneb není snad všechno jinak? (Ideologie jako objekt imaginace v románech Miloše Urbana).....	223
<i>Gustáv Murín</i> : Slovo a moc – výnimočnost' zápasu stredoerópských autorov s ideológiou v celosvetovom kontexte	229
 Ediční poznámka.....	 239
 Autoři příspěvků	 241

UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 4

STUDIA MORAVICA

IV

Symposiana

**Sborník příspěvků přednesených na prvním mezioborovém sympoziu
*Česká kultura a umění ve 20. století***

Sympozium se uskutečnilo ve dnech 8. a 9. března 2005 půdě
Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za spolupřadatelství
Katedry bohemistiky FF UP a Ústavu pro českou literaturu AV ČR Praha

Hlavní redaktor (uspořadatel): Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Výkonný redaktor: prof. RNDr. et PhDr. Jan Štěpán, CSc.

Odborný redaktor: doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Technická redaktorka: RNDr. Miroslava Kouřilová

Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2006

1. vydání

Ediční řada – AUPO

Za obsah prací a jejich jazykovou správnost odpovídají autoři

ISBN 80-244-1267-5