

# Příliš mnoho konců (a začátků)

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Výklad dějin české literatury, zejména v poněkud pokleslé podobě školských příruček, bývá plný různých začátků a konců: ty jsou spojeny s historickými mezníky, ale i s nástupy generací a programů, které se rychle za sebou střídají. Prapory, pod kterými jednotlivé generace vstupují do literatury, bývají v tomto výkladu velmi rychle odhozeny: páteř vývoje české literatury jako by tvořily, krom historických pohrom, rychle se střídající vlny debutantů, jejichž prvním činem je odmítnout dílo předchozí generace, aby v krátké době byli odmítnuti sami. Možná je to optický klam literárních historiků, pro něž je střídání generací dobrým periodizačním nástrojem, a výklad programových dokumentů, razantně vyhlášených programů, obsahujících kritiku minulosti, zjednodušuje práci.

Když pomínu tento aspekt a hledám další zdroje tohoto myšlenkového schématu v samé literatuře, zdá se mi, že vysvětlení netkví jen v metodologickém stereotypu literárních historiků, ale je dáno na jedné straně velmi pevně zažitou představou, že literatura je funkcí dějin, ne-li politiky, ale i jakousi krátkou pamětí literatury a malou vážností k práci předchůdců: jako by zde fungovalo jen pubertální negativistické opovrhování moudrostí otců a chybělo dozrání. Šalda v jedné stati (Šalda 1927) poznamenal, že je pro nás charakteristické, že mladí bouřliváci příliš rychle zešosáčtější, že v Čechách chybějí „revolucionáři pod šedinami“, a měl na mysli to, jak rychle se vyčerpává elán nastupující generace, vůle k novému, a jak snadno mladí vplynou do bezpečného středního proudu. Energie i tak výrazného uskupení, jako byl Devětsil, se vyčerpala během asi sedmi let, a tak jen surrealisté udržují svou kontinuitu od třicátých let vlastně až dodnes.

S nástupem komunistické kulturní politiky po roce 1948, spojené s definicí socialistického realismu jako jediného přípustného směru, jako by se tento fenomén prohloubil. Myslím, že jsme dodneška nedospěli k definici tohoto velice proměnlivého literárního směru, který zde měl dominovat téměř půl století: jedním z jeho charakteristických rysů bylo, že se nevázal na generační uskupení ani na poetiku, jako tomu bylo v předchozí době, ale vymezoval se především svým pojetím literatury jako nástroje propagandy, jako něčeho, co slouží politickým cílům. Jeho představitelé netvořili generačně homogenní vrstvu – patřili k nim autoři starší, kterým bylo na počátku padesátých let mezi šedesátkou

a sedmdesátkou (Majerová, Weiss), příslušníci nezvalovské generace, jimž nechybělo mnoho do padesáti, ale také autoři zcela mladí, narození v druhé polovině dvacátých let. Spojovala je místo toho výrazná konformita s novým režimem, vyjadřovaná příznačně nesnášenlivým tónem ke tvorbě předchozí, ale i způsobem vymezování se vůči literatuře jiného směrování. Tato nesnášenlivost však nebyla tak akademická, jako tomu bylo v předchozích dobách, kdy nastupující generace odsoudila na „smetiště dějin“ své předchůdce.

Když Neumann (a další autoři – Hora, Teige, Götz) po první světové válce formulovali své teze proletářské kultury, odmítli měšťáckou kulturu jako celek a budoucnost proletářské kultury spojovali se začátkem úplně nového umění, nic se v podstatě nedělo. Některá nakladatelství tiskla je a jiná jiné autory, lidé četli, co se jim líbilo. Když se surrealisté vzájemně obviňovali z trockismu a z dalších politických úchylek, když Bretonovi a Nezvalovi nedali slovo na pařížském kongresu, znamenalo to jistě pro oba básníky trauma, cítili se zrazeni přáteli, ale nic víc. Mohli dále svobodně publikovat, dále pokračovat ve své tvorbě. To, co ve dvacátých a třicátých letech bylo v podmínkách demokracie v podstatě neškodnou hrou radikálních intelektuálů, mělo o třicet let později docela novou podobu. Aby byl „správný“ názor prosazen, byly vybudovány mocenské struktury, které si předsevzaly vývoj literatury řídit. Teige jen proto, že včas dostal infarkt, nepykal za své postoje ze třicátých let, Kalandru dokonce popravili. Osudy dalších autorů, např. katolicky orientovaných, jsou dostatečně známé.

Paradoxně, ačkoliv se poúnorové teze o novém socialistickém umění v rovině hesel a proklamací v mnohém podobaly tomu, co lze číst u teoretiků avantgardy z počátku dvacátých let, avantgardní umělecká praxe, do níž tehdy tyto teze vyústily, je nyní striktně odmítnuta a hodnoty, na nichž má být vybudováno nové socialistickorealisticke umění, jsou zcela jiné. Komunisté se deklarují jako dědici pokrokových tradic, které nacházejí – dosti paradoxně – ideálně ztělesněné ve folkloru, v klasických autorech, jako byl Tyl, Hálek a Jirásek. Počátek nového je zde nejen definován – s odvoláním na požadavek lidovosti umění – jako konec experimentující avantgardy a vůbec literatury jiné poetiky, ale okamžitě boj koncepcí přerůstá v mocenské potlačování všech, kteří se včas nepřizpůsobili, kteří si svými minulými postoji vysloužili nálepku nepřátel a byli již předem určeni k likvidaci.

O několik let později se rýsovala – díky politickému uvolnění – možnost modifikace poúnorové koncepce. Nejsnáze to šlo rozšiřováním palety autorů již bezpečně mrtvých, kteří sice nezapadali ani svým dílem, ani svými východisky do koncepce socialistickorealistickeho umění, ale při troše dobré vůle je bylo lze interpretovat jako autory do značné míry pokrokové, lidové apod. Vedle děl kanonizovaných klasiků z 19. století začínají vycházet i díla některých autorů

mladších, s komentáři poukazujícími na jejich ideové nedostatky i výklady o tom, že i přes tyto nedostatky jsou to autoři hodní pozornosti. Paleta „klasiků“, k nimž se nyní nové socialistické umění vztahuje, se postupně rozšiřuje. Objevuje se tu nově zájem o uměleckou praxi avantgardy, která svými teoriemi celkem dobře zapadala do ideologického rámce poúnorové literatury. Je však zajímavé číst i dobové doslovy k vydávaným dílům autorů liberálních, snažející argumenty pro jejich ideologickou kritiku i na jejich obhajobu. V doslovu k jednomu z prvních poúnorových vydání Karla Čapka, k *Obrázkům z domova*, píše např. Vítězslav Kocourek jako komentář k reakcím Karla Čapka na sociální problémy první republiky: „A přece: nikoli lidstvo, a jeho ubohá bezmocnost, ale kapitalistický řád nebyl sto odstranit zjevy právem pobuřující Čapkovo srdce. Ten kapitalistický řád, o němž Čapek věřil, že může být spravedlivý. Ano v této víře, jíž se nemohl zbavit, je tragický rys Čapkovy umělecké osobnosti“ (Kocourek 1953: 131). Podobně např. Felix Vodička v doslovu k Šrámkovu *Tělu* shledává ideovou slabost díla v živelné sexualitě hlavní hrdinky a staví ji do protikladu k hrdince románu Ivana Olbrachta *Anna proletářka*. Mánino koketní „uměníčko“, „jež jí umožňovalo proklouzávat životem, [...] je tu [rozuměj v *Anně proletářce*, pozn. D. M.] nahrazováno uvědoměním společenským, včleňováním ženy do sociálního boje [...]“ (Vodička 1957: 303). Výjimečnou roli hrálo vydávání Halasových spisů (1957 v edici Odkazy) i *Deníků* Jiřího Orteny (1958).

Prostor takto uvolňovaný pak postupně zaujímal původní díla, která se více či méně vzdalovala ortodoxnímu schématu. Kunderovy *Monology*, produkce časopisu *Květen*, Ptáčníkovy romány, vydání Valentova románu *Jdi za zeleným světlem* a řada dalších byly toho svědectvím. Neznamenaly (nebyly interpretovány jako) vybočení ze systému, ale snahu ho naplnit. I obhajoba Škvoreckého *Zbabeleců*, knihy, která asi nejvýrazněji ignorovala většinu systémových tabu, je nesena snahou dokázat, že dílo dobře zapadá do systému, že je ideologicky správnou satirou na maloměstáky apod. I když víme, že tyto interpretace byly více či méně účelové a že byly mnohdy kamufláží a někdy i obranou před hroící represí, jsou velmi příznačné. Je třeba je číst asi takto: pořád se pohybuje v prostoru toho nového, vytváříme novou kvalitu, o jejichž parametrech vedeme diskusi. Proto Škvorecký, napadený Františkem Běhounekem a Josefem Rybákem, vysvětluje svůj záměr tak, aby odpovídal základním normám systému: „Chtěl jsem zachytit ono mdlé klima svého mládí a základní diferenciaci naší Květnové revoluce, jak jsem ji na vlastní kůži prožil a jak jsem si ji při studiu marxismu ujasnil; operetní pokus buržoasie o reprisu 28. října 1918 na jedné straně [...] a na druhé straně cílevědomou snahu komunistů, která by znamenala zásadní sociální zlom revoluci“ (Škvorecký 1959).

S nástupem další generace na počátku šedesátých let, nástupem zejména zpočátku opatrným (ještě první stati Jana Lopatky v časopise *Tvář* jsou neseny díkci příznačnou pro konformní postoj k systému), přichází otevřenější kritika poúnorové kulturněpolitické praxe. Nastupuje generace opřená o restituci hodnot, které poúnorová generace vykazala z literatury: v prvních číslech časopisu *Tvář* se vedle programových prohlášení objevily nejen stati o Františku Halasovi, Josefu Florianovi, Jiřím Ortenovi, ale jejich vliv lze stopovat i na tvorbě mladých autorů. Zdůvěřňující pohled Jiřího Orteny je někde u kořene oněch návratů do dětství, tak charakteristických pro debuty Hanzlíkovy, Štroblové, Wernische, objevují se stopy Demlovy poetiky, signalizované i explicitním přihlášením k němu mottem ke sbírce Ivana Wernische apod. Postupně se tak představa začátku epochy socialistického umění a konce umění buržoazního rozmyšlela, literatura svou praxí navazuje na díla autorů vykázaných z literatury nejen formou deklarací, edičními činy apod., ale navazováním na jejich východiska, na jejich poetiku. Zelená louka, na níž mělo nové umění socialistického realismu vyrůst, neexistovala, a konec „starého“ byl vlastně pomyslný.

Zkušenost s literaturou posledních padesáti let naznačuje, že programová prohlášení, zejména ta o začátku čehosi nového a o konci nějaké epochy, nejsou vyčerpávajícím obrazem literárního dění. To probíhá zčásti jim navzdory. Neven v dobách liberálních, ale i v padesátých letech, poznamenaných totalitou, kdy byla idea nového, ale už opravdu nového umění vyhlášena a mocensky podporována, probíhaly protisměrné procesy, směřující k udržení kontinuity s uměním předchozím. Uměle vytvořený model „předchůdců“ socialistického umění byl postupně překrýván spontánním příklonem k hodnotám, které autoři vnímali jako živé a inspirativní: v polovině padesátých let je to oživený zájem o avantgardu, v létech šedesátých o autory ortenovské generace. Tento zájem lze doložit nejen různou uměleckou či literárněvědnou publicistikou nebo edičními počiny, což je poměrně snadné, evidentní, ale vlastně méně průkazné, ale přímo na dílech, která tehdy vznikala. Na jejich tematice, volbě žánrů, kompozičních postupů apod. Je třeba zaměřit pozornost na to, co vypovídají umělecké texty, které někdy jsou ilustrací dobových programů, ale jindy hovoří o něčem zcela jiném. Svým způsobem se dá říci, že jsou tím zajímavější, čím víc je překračují, nedají se jimi spoutat. Z toho hlediska jsou diskuse o začátcích a koncích, provádějící nástupy generací či směrů, vlastně druhotné: mají význam potud, pokud nám nebrání poznat skutečné dění uvnitř literatury.

Vraťme se zpět k úvaze, do jaké míry jsou periodizační mezníky, které strukturují výklad o literatuře, relevantním nástrojem pro uchopení materiálu, který má literární historik před sebou, a do jaké míry jsou jen metodologickou

pomůckou, jejíž význam nelze přeceňovat. Zkoumání literárních děl spíš mne vede k názoru, že je literární proces daleko kontinuálnější, než jsme si ochotni připustit, že povědomí souvislosti jednotlivých generací a skupin je silnější, než se jeví, vycházíme-li z různé literární publicistiky. Přejdeme-li od analýzy proklamací k analýze intertextových vazeb, máme šanci pochopit vnitřní kontinuitu, která spojuje přes generace autory podobného naladění, vytváří skutečné vývojové linie, silnější než programová prohlášení. Navzdory vnějším vlivům existuje jakási vnitřní paměť literatury, která má vlastní život, i když vnější osudy literatury ovlivňují sociální bouře, války a další katastrofy. Eliotův výrok, citovaný v předmluvě ke knize Richarda Rulanda a Malcolma Bradburyho *Od puritanismu k postmodernismu*, tuto situaci vystihuje: „Existující řád je hotov dříve, než se nové dílo objeví; má-li dílo přetrvat dobu, kdy bude jeho novost překonána, musí se celý řád alespoň nepatrně změnit [...] při zachování souladu mezi starým a novým“ (Ruland–Bradbury 1997: 12). Příklady lze hledat na každém kroku, v dávnější a nedávnější minulosti: nejvíce asi víme o stopách Máchových v moderní české poezii, slušné povědomí máme o tom, že devadesátá léta, odmítající Vrchlického a vyřazující ho z literatury jako cosi přežilého, jsou nemyslitelná právě bez jeho tvorby a bez jeho prostředkující role mezi českým prostředím a světem „prokletých básníků“. Sledujeme ale i vlivy autorů, kteří se nedostali do všeobecně uznávaného kánonu, a přesto silně ovlivňovali své nástupce: takovými autory se z dnešního pohledu jeví např. Jakub Deml, Richard Weiner, Ladislav Klíma. Problém je, že tyto souvislosti jsou méně jednoznačné, méně zřetelné než explicitní vyjádření publicistických textů.

## Literatura

KOCOUREK, Vítězslav

1953 „Čapkovy Obrázky z domova“, doslov in K. Čapek: *Obrázky z domova* (Praha: Čs. spisovatel)

RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm

1997 *Od puritanismu k postmoderně* (Praha)

ŠALDA, František Xaver

1927 „Fráňa Šrámek čili jak konzervovati meruňky“, *Tvorba* 2, březen, str. 74–83

ŠKVORECKÝ, Josef

1959 „Dopis Josefa Škvoreckého Svazu československých spisovatelů z ledna 1959“, cit. podle M. Bauer: „Zbabělci v lednu 1959“, edice *Tvary*, sv. 13, str. 10

VODIČKA, Felix

1957 „Doslov“, in F. Šrámek: *Tělo* (Praha: Čs. spisovatel)