

Je třeba opravit chyby a nedostatky

Literární cenzura a hledání nové literatury v přepracovaných prózách
Petr Šámal

Patrně někdy v průběhu roku 1953 nabídl Jan Otčenášek, autor jednoho z nejzdařilejších budovatelských románů *Plným krokem*, nakladatelství Československý spisovatel k vydání svou novou knihu. Román *Cesta*, zachycující přerod váhavého intelektuála, bankovního úředníka Františka Brycha, v „poctivého pracovníka“ identifikujícího se s poúnorovými změnami ve společnosti, dostala k posouzení lektorka, jež svůj posudek podepsala iniciálami J. T. V úvodu svého dvoustránkového vyjádření ocenila důležitost tématu, jež si mladý prozaik zvolil, a vzápětí zdůraznila, že je román „psán ve formě zpovědi v první osobě“. Po krátkém vylíčení děje podrobila prózu zásadní kritice: „Osa příběhu sama o sobě je dobrá. Autor, chtěje si však ulehčit úkol, zjednodušuje ústřední problém (přerod intelektuála), který sám o sobě je velmi složitý, používaje formy, neodpovídající významu tématu a vulgarizující celý problém přerodu, částečně i situaci, v níž se tento proces odehrává.“ V závěru posudku pak lektorka vyslovila doporučení, aby Otčenášek uveřejnil opravenou verzi v podobě obsírnější povídky, nebo text důkladně přepracoval podle připomínek redaktorů a znovu nabídl nakladatelství k vydání.¹ Z posudku je zřejmé, že hlavní překážkou vydání byla zvolená ich-forma, tedy způsob vyprávění, který měl v oficiálně vydávané próze první poloviny padesátých let okrajové postavení.

Pro období stalinismu je charakteristické, že se v něm tvoří velmi silné normativní představy o tom, jak má literatura vypadat, co patří a nepatří do kánonu české literatury, a to jak prospektivně, tak i retrospektivně. Jak jsme viděli a jak to odpovídá autoritativnímu typu cenzury, významným nástrojem prosazování této představy byla rozptýlená cenzurní soustava se svými různými složkami a instancemi, mezi nimiž přední místo náleželo lektorskému řízení v nakladatelstvích. Retrospektivně tutéž představu promítaly do literární komunikace ty cenzurní instituce, které ve stejné době zajišťovaly recenzování knih vydaných v minulosti, tzv. očistu fondů knihoven a distribuční sítě od „zastaralé“ či „nepřátelské“ literatury.

Autorská přepracování několika starších románů, která budeme pozorovat v této případové studii, nevznikla však na základě požadavků lektorů nebo jiné cenzurní instance, anebo o takových požadavcích nemáme zprávy. Mohli bychom je pokládat za projev autocenzury, kdyby tento pojem nezahrnoval mezi svými významy – vedle anticipace cenzurních požadavků a kritérií, k níž zde evidentně dochází – také aspekt nedobrovolnosti či přinucení. Sledované případy „recenzování“ vlastních děl z minulosti a přizpůsobení

1) Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Jan Otčenášek, posudek románu *Cesta*, b. d. Otčenášek na próze pracoval nejpozději od roku 1949 – srov. Vítězslav Rzounek: *Jan Otčenášek*, Praha, Československý spisovatel 1985, s. 43–67. Fakt odmítnutí rukopisu literární historie dosud nezmiňovala, různé verze *Občana Brycha* registruje citovaná Rzounkova monografie.

jejich jazykového stylu, narativní výstavby a tematického plánu aktuálnímu kánonu můžeme daleko spíše pokládat za výsledek dobrovolného podřízení se aktuálním představám o správné literatuře. Tyto představy příslušní autoři tak dalece internalizovali, až jim připadaly jako samozřejmá cesta ke zvýšení umělecké hodnoty i aktuálnosti vlastní tvorby. Výsledek tohoto sebezpřepisování se tedy neliší od autocenzury; z hlediska motivace konkrétních aktérů jde ale podle všeho spíše o dokonalé proniknutí logiky literárního pole do individuálního tvůrčího procesu.

Řekli jsme, že literární kultura období stalinismu je charakteristická svou monologičností, tendencí přesně vymezit kánon a prosadit ve všech vrstvách a odvětvích literární komunikace jeho monopol, podrobit příslušným představám o literatuře všechny, kdo se této komunikaci účastní. Institucionalizovaná cenzura, jejíž působení jsme přiblížili na příkladu odmítnutí jedné z prvních verzí Otčenáškovy románu *Občan Brych*, spolupracuje při naplňování tohoto cíle se silami strukturální regulace, postupujícími veškerým literárním polem. Procesy sebezpřepisování, o nichž bude dále řeč, jsou pro literární kultura období stalinismu příznačné. Odehrávají se přitom na půl cesty mezi institucionalizovanou cenzurou a strukturální regulací a můžeme na ně pohlížet z obou stran, jako na projev autocenzury – anebo tvůrčího vývoje, aktivního přisvojení si aktuálních estetických a literárních norem. Z dějin literatury známe i mnoho dalších případů z různých dob, kdy spisovatelé v pozdějších vydáních upravují své texty vzhledem k proměňujícím se horizontům dobové literatury. Rozdíl mezi těmito případy pozdějších úprav vlastních děl a sebezpřepisováním spisovatelů socialistického realismu tkví v situaci, v níž k těmto úpravám dochází, a především v onom souběhu strukturální regulace (přízpusobování) a institucionální cenzury (autocenzury). Platí totiž, že pokud by naši autoři neprovedli příslušné textové operace sami, s vysokou pravděpodobností by si je (nebo jejich část) vynutila na nich rozptýlená cenzurní soustava padesátých let 20. století.

V dalším textu budeme textové posuny v dílech T. Svatopluka, Gézy Včeličky a Vaška Káni interpretovat v pojmech teorie jednání Pierra Bourdieua. Autorské zásahy do starších beletristických textů, jejichž efekt byl z estetického hlediska velmi různý, chápeme jako způsob vyjednávání, jež mělo účastníkům tehdejšího dění přinést symbolický, ekonomický či mocenský profit;² zohledněním představ o protežovaném kánonu se spisovatelé snažili prosadit v nově diferencovaném literárním poli. V souladu se zmíněnou metodologickou koncepcí však jejich jednání vnímáme nejen jako výsledek čistě racionálního kalkulu, ale spíše jako rutinní automatizovanou praxi, jež souvisí s habitem konkrétních aktérů. Jejich jednání je dáno praktickým smyslem pro realitu a pro hodnoty, které vnímají jako aktuální.³

2) Pierre Bourdieu: *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková, Praha, Karolinum 1998, s. 121–151.

3) Oproti původní verzi této studie (Petr Šámal: „Jak se stát socialistickým realistou: přepracované vydání sebe sama“, *Česká literatura* 57, 2009, č. 2, s. 172–195) interpretujeme autorské úpravy s přihlédnutím k fungování rozptýlené cenzurní soustavy.

Tři stupně přepracování vlastního díla

Všichni autoři, jimž se budeme věnovat, měli pro uplatnění v pouónorovém literárním poli ty nejlepší předpoklady; již ve třicátých letech měli blízko ke komunistické straně a s jejím vedením se nikdy nedostali do konfliktu. Vašek Káňa a Géza Včelička začínali svou životní dráhu v dělnických profesích, se jménem T. Svatopluka pak byla spojena velká cenzurní aféra třicátých let, v níž se jeho protivníkem stal symbol prvorepublikového kapitalismu – průmyslník Tomáš Baťa. Vašek Káňa byl na přelomu čtyřicátých a padesátých let navíc chápán jako nejvýraznější představitel tzv. dělnických kádrů v literatuře a jeho hra *Parta brusiče Karhana* byla dávána za vzor nového budovatelského dramatu. A právě prózy tohoto autora představují krajní variantu přepisování vlastního díla. Káňovy předválečné knihy totiž po únoru 1948 zdánlivě nevycházely. Až podrobnější pohled na jeho dílo odhalí, že Káňova vůbec nejrozsáhlejší próza – román *Válkou narušení* – přejímá celé pasáže z předchozích děl téhož autora, případně svérázným způsobem variuje dřívější zápletky.⁴

Příklad Vaška Káni, který jako by po únoru 1948 svou literární minulost vymazal, lze chápat jako krajní variantu způsobů, jimiž se někteří autoři publikující v období první republiky snažili dovést svá starší díla do socialistické přítomnosti, respektive přiblížit je tomu, jak si představovali, že by měla nová literatura vypadat.

Z hlediska míry zásahů do staršího textu lze v tvorbě výše zmíněných autorů pozorovat tři různé stupně úprav. Káňův román *Válkou narušení* vyšel v roce 1951 a jeho kritický ohlas nebyl ve srovnání s všeobecným nadšením z *Party brusiče Karhana* nijak mimořádný. Jde o poměrně tradiční, v ich-formě vyprávěný vývojový román, konkrétně příběh o dětství a dospívání chlapce Standy, postavy s výrazně autobiografickými rysy. Děj začíná roku 1914, kdy otec protagonisty rukuje do rakouské armády. Již v červenci téhož roku umírá a jeho žena, matka devíti dětí, je odkázána sama na sebe a na pomoc dobročinných organizací. V románu jsou líčeny neutěšené hmotné poměry početné rodiny, hlavní hrdina se živí žebráním, poté tráví nějaký čas jako tzv. národní sirotek na českém maloměstě. Z hlediska dalšího Standova názorového vývoje má klíčový význam jeho působení v továrně. Když však jeho krátké učňovské období skončí, žije na haldách, kde se jako tzv. uhlobaron živí drobnými krádežemi uhlí. Po drastické zkušenosti s životem na okraji společnosti se dostane do polepšovny, kde se po dvou těžkých letech nakonec vyučí strojním zámečnickem. Pak se ještě na několik měsíců vrací k životu „uhlobarona“, nakonec si ale opět najde práci v továrně, kde se z něho pod vlivem uvědomělých dělníků stává „nový člověk“ – komunista.

Srovnání románu s předchozími Káňovými díly ukázalo, že četné pasáže autor doslovně přejal ze své prózy *Nenávidím* (1936), některé z prvotiny *Dva roky v polepšovně* (1930), respektive z komponovaného souboru povídek *Pasáci, flinkové a tuláci* (1931). Vedle částí, které nechal Káňa neupravené či jen mírně pozměnil, přepracoval některé klíčové

4) Na „románové scelení“ Káňových raných autobiografií upozornil jako první Jiří Opelík: „Vašek Káňa“, in Vladimír Forst (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, díl 2, sv. 2, K–L, Praha, Academia 1993, s. 647–648. Návaznost *Válkou narušených* na dřívější Káňovy prózy ojedinele reflektovala i dobová literární publicistika.

zápletky, nově dopsal syžetové linie o hrdinově milostném životě a jeho kontaktech s dělnickým prostředím a komunistickou stranou.

Mírnější variantu úprav staršího textu představuje *Botostroj* T. Svatopluka. Osudům tohoto románu se věnujeme na jiném místě této knihy,⁵ proto jen stručně: reklamní malíř Baťových závodů Svatopluk Turek vydal pod pseudonymem T. Svatopluk v roce 1933 v nakladatelství Sfinx alegorickou prózu *Botostroj*, v níž kritizoval poměry ve zlínském obuvnickém impériu a pamfleticky vylíčil osobu nejúspěšnějšího soudobého českého průmyslníka. Následovala Baťova žaloba a soudní proces, na jehož základě byla již vytištěná kniha zakázána. Krátce po válce sice vyšlo v nakladatelství Svoboda druhé, upravené vydání *Botostroje* (1946), avšak ani to nebyla konečná redakce díla. V roce 1955 vyšla v Mladé frontě další verze, ve které T. Svatopluk navázal (do značné míry neorganicky) na původní text *Botostroje* jinou svou starší prózou, *Anděly úspěchu* z roku 1937, v níž podrobil beletristické kritice obchodní praktiky firmy Baťa. Podle kritika a nakladatelského redaktora Jiřího Hájka, který mladofrontovní vydání doprovodil doslovem, vzešel podnět k „prohloubení“ závěrečné části z debat nad překladem *Botostroje* do ruštiny. Druhým důvodem měla být podle Hájka kompozice plánované trilogie (na *Botostroj* T. Svatopluk navázal románem *Bez šéfa*, za nějž obdržel mimo jiné roku 1954 státní cenu, třetí nedokončený díl se měl jmenovat *Zrada*).⁶

Úpravy starších děl představovaly nemalou část Svatoplukových poválečných tvůrčích aktivit. Podobným způsobem jako *Botostroj* přepracoval například prózu *Gordonův trust žaluje* z roku 1941, jež vyšla o osm let později pod názvem *Pán a spisovatel*, či román *Dům v Betlémské* (původně 1942, přepracované vydání 1959). Literární kritika padesátých let Svatoplukovy úpravy oceňovala (srov. nadšenou recenzi Milana Jungmanna, vyzdvihující Svatoplukovo přepracování *Domu v Betlémské*),⁷ postupem času začaly být přijímány podstatně rezervovaněji.

Ve srovnání s radikálními změnami, při kterých byla v jeden celek spojena původně samostatná díla, představuje Včeličkovo přepracování *Kavárny na hlavní třídě* relativně nejmírnější stupeň úprav, kdy celková kompozice díla zůstala zachována; dílčím způsobem byly modifikovány (zpravidla rozšířeny) vybrané části textu, který autor doplnil několika kulturněhistorickými exkurzy. Nejvýraznější zásah do struktury románu představuje doplnění syžetové linie spojené s novou, jednoznačně kladnou postavou číšníka Josefa Kučery, jež graduje záměnou celé jedné kapitoly (tomuto místu se budeme věnovat podrobněji).

Literární publicistika padesátých let hodnotila přepracovaná vydání prvorepublikových próz převážně pozitivně, a někdy takové „dopracování“ dokonce vykládala jako podmínku dosažení větší umělecké dokonalosti. Výmluvně to dokumentuje stať Josefa Rybáka *O uměleckém mistrovství*, v níž kritizoval mladé autory za to, že příliš spoléhají na své nadání a podceňují techniku spisovatelské práce. Rybák jim dokonce vyčetl, že v nových vydáních svých knih neopravují „chyby a nedostatky“; takový postup označil za projev neúcty ke čtenáři a lajdáctví. Mladí se v té věci měli podle Rybáka poučit u „našich mistrů“, mezi něž počítal i námi sledované autory: „u Olbrachta, Majerové – i u Káni,

5) Srov. rámcová kapitola „1918–1938. V zájmu republiky“, s. 751.

6) Jiří Hájek: „Doslov“, in T. Svatopluk: *Botostroj*, Praha, Mladá fronta 1955, s. 395–404.

7) Milan Jungmann: „Svatopluk, jakého jsme neznali“, *Literární noviny* 9, 1960, č. 15, s. 5.

který svým románem *Válkou narušení* ukázal, co je práce na díle a jak spisovatel z knihy nedokonalé vytvoří dílo, které vzbuzuje úctu a upřímnou radost. Je třeba s uznáním připomenout, že touto cestou Vaška Káni šel i Géza Včelička, když přepracoval svůj román *Policejní hodina*.⁸

S odkazem na citovanou Rybákovu stať ocenil Včeličkovo přepracování *Kavárny na hlavní třídě* Jaromír Lang, autor doslovu k čtvrtému, „opravenému“ vydání tohoto románu. Včeličkovo dopracování původního textu podle něho poskytlo „širší zorný úhel na látku“ a zřetelněji předestřelo celkové ideové východisko románu.⁹ Negativně autor doslovu naopak vnímal dopsání kulturněhistorických výkladů, jež podle něho odvádějí pozornost od „jinak jasné ideové linie“. Langův doslov byl o tři roky později přejet i do pátého vydání *Kavárny na hlavní třídě*, jež v roce 1956 zahájilo vydávání Včeličkových spisů. Avšak zde již pasáž, v níž Lang srovnával původní a přepracovanou verzi románu, schází (stejně jako informace o tom, že se jedná o „opravené“ vydání). Motivaci tohoto zásahu neznáme, celkově však takové kroky vyznívají jako zahlazování stop po nedávných úpravách, jež mohlo posilovat dojem autentičnosti Včeličkova svědectví o prvorepublikových poměrech.

Jazykový purismus

Naprostou většinu oficiálně vydávané beletrie padesátých let charakterizuje výsadní postavení spisovné češtiny jako literárního jazyka. Tuto superioritu spisovné češtiny ostatně reflektovala i soudobá jazykověda, jež její postavení v oblasti krásné literatury podporovala i teoretickými analýzami.¹⁰

V první polovině padesátých let vyslovily své stanovisko k otázce „správné“ podoby uměleckého jazyka dokonce i ty autority oboru, které v poválečné akademické hierarchii postupně zastávaly symbolickou pozici „prvního lingvisty“.¹¹ Akademik a rektor Masarykovy univerzity František Trávníček například v knižní studii *O jazyce naší nové prózy* explicitně konstatoval, „že národní poslání slovesného díla žádá, aby bylo psáno jazykem celonárodním, spisovným“ a že prvky nářeční či různých žargonů lze sice užívat, ale jako „doplňek vlastního spisovného výraziva k obraznému vyjadřování“.¹² Z tohoto úhlu pohledu pak lingvista shledal „nejeden kaz a nedostatek“ v předních dílech soudobé budovatelské prózy, když zvláštní pozornost věnoval Řezáčovu *Nástupu*. Zde podle něho nespisovná mluva a užití vulgarismů jedné z kladných postav „zatlačuje do pozadí [...] rysy kladné, které jej příznivěji charakterizují jako prostého, poctivého člověka“.¹³

Podobným způsobem argumentoval ve prospěch spisovného jazyka i Bohuslav Havránek v stati *Marxistická jazykověda a jazyk nové literatury*. Ta sice vycházela z příležitostné přednášky pro začínající spisovatele na Dobříši v roce 1951, ale autor ji záhy

8) Josef Rybák: „O uměleckém mistrovství“, *Nový život* 4, 1952, č. 5, s. 743–748, zde s. 747.

9) Jaromír Lang: „Doslov“, in Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, Praha, Mladá fronta 1953, s. 233–253, zde s. 245.

10) Proměny teorií jazykové kultury, zachycující úvahy o tzv. demokratizaci spisovaného jazyka, i snahy o prosazení tzv. marxismu přehledně popisuje Václav Cvrček: *Teorie jazykové kultury po roce 1945*, Praha, Karolinum 2006; srov. také týž: „Spisovnost a její zdroje“, *Slovo a slovesnost* 67, 2006, č. 1, s. 46–60.

11) Srov. Pavel Novák: „K poválečným osudům české lingvistiky“, *Slovo a slovesnost* 52, 1991, č. 3, s. 183–193; Zdeněk Starý: *Ve jménu funkce a intervence*, Praha, Karolinum 1995.

12) František Trávníček: *O jazyce naší nové prózy*, Praha, Orbis 1954, s. 9, 12.

13) Tamtéž, s. 17.

otiskl i v akademickém časopise *Slovo a slovesnost* a později též v knize *Studie o spisovném jazyce* (1963). Také Havránek se k přílišnému užívání různých sociolektů a prvků nespisovné češtiny vyjádřil odmítavě; podle něho bylo následkem omylů, které v českém prostředí šířila tzv. Marrova škola.

Pro padesátá léta byl příznačný vliv literární kritiky na soudobou tvorbu. V souladu se superioritou spisovné češtiny, již proklamovaly citovaní lingvisté, přistupovali mnozí autoři i ke svým předchozím dílům. Jejich úpravy se stávaly natolik běžným jevem, že editor Ondřej Hausenblas vyslovil v souvislosti s dílem Marie Pujmanové tezi o puristických tendencích padesátých let, jejichž cílem bylo zjednotnění významu.¹⁴ V návaznosti na Hausenblase označujeme soustavné pospisovňování, jež v následujícím výkladu doložíme na příkladu románů Vaška Káňa a Gézy Včeličky, za projevy jazykového purismu.

Ve *Válkou narušených* i v přepracovaném vydání *Kavárny na hlavní třídě* se změny nejvíce dotýkaly promluvových pasáží postav. Káňovi a Včeličkovi dospívající hrdinové se pohybovali v prostředí, jež se mimo jiné vyznačovalo specifickým sociolektem, v němž podstatnou roli hrály vulgarismy a slang. V přepracovaných vydáních Káňa i Včelička jejich užití výrazně omezili, když některé sentence pouze mírně upravili, jiné pak zcela vyškrtli a nahradili opisem či jiným, nyní již spisovným výrokem. Pro názornost se omezíme na několik příkladů. Rozhovor dvou chlapců před návštěvou dobročinného spolku je v *Nenávidím* představen následovně: „Esli nám daj, sakra, tu jednu šígru másla a ňákej chleba, tak se, čoveče, nažeru jako prase.“¹⁵ Ve *Válkou narušených* pak tentýž chlapec říká: „Jestli nám dají tu jednu šišku másla a ten velkej bochník, tak...“¹⁶ Původní úsilí o zachycení autentického jazyka dělnické mládeže, v němž dominovaly slangové prvky, nahradil autor jedinou nespisovnou koncovkou. V podobném duchu je pak upraveno i pokračování předchozí scény, kdy matka jednoho z chlapců na syna křičí: „Tady si, smrade, stouplni vedle mě a kuš.“¹⁷ V přepracované verzi je přímá řeč nahrazena popisem situace: „Zas chytl od maminky pohlavek s napomenutím a zmlkl.“¹⁸ Ještě výrazněji je jazyková rovina a následně i celkové vyznění scény posunuto u pasáže, jež do *Válkou narušených* přešla z *Dvou roků v polepšovně*. Vzhledem k tomu, že matka nezvládla sama uživit početnou rodinu, bylo rozhodnuto, že hlavní hrdina bude poslán na venkov. Matčin původní komentář zněl:

„Učit se nechceš,“ řekla, „byl by z tebe lauzr a vona ta slečna z práce má recht, prej najdou místo u sedláka na venku, no, tak tam běž a měj už taky rozum. Přece uznáš, kde já mám taky na to žrádlo pořád brát, je vás devět, žádněj k práci nejste a já už jsem zedřená jako kůň.“¹⁹

Ve *Válkou narušených* již matka hovoří zcela spisovně s využitím jediného expresivně zabarveného výrazu („otročina“). K synovu odchodu z domova se navíc staví v podstatě

14) Ondřej Hausenblas: „Vydavatelská poznámka“, in Marie Pujmanová: *Hra s ohněm*, ed. Emil Lukeš, Praha, Československý spisovatel 1985, s. 244–246.

15) Vašek Káňa: *Nenávidím*, Praha, Karel Borecký 1936, s. 55.

16) Vašek Káňa: *Válkou narušení*, Praha, Práce 1951, s. 31.

17) V. Káňa: *Nenávidím*, cit. dílo, s. 55.

18) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 31.

19) Vašek Káňa: *Dva roky v polepšovně*, Praha, Karel Borecký 1930, s. 11.

smířlivě či spíše rezignovaně: „- Je ti to souzeno - říkala - táta sloužil u sedláka, já jsem sloužila a byli jsme také živi. To víš, je to otročina, ale co může takovýhle člověk dělat.“²⁰

Na jednom místě Káňovy prózy je pak téma vulgarismů exponováno přímo v textu literárního díla. Když je hlavní protagonista coby tzv. národní sirotek pozván na oběd do zámožné měšťanské rodiny, charakterizuje prostředí, kde si připadá nepatřičně, slovy, v nichž se mísí závist, obdiv i sarkasmus: „A řeknou-li sprosté slovo, řeknou to tak, že to nezní nijak sprostě jako mezi námi chudáky.“²¹ Ve *Válkou narušených* je vypravěčův komentář posunut následovně: „Když řeknou sprosté slovo, zazní to úplně jinak, nezvykle a falešněji, řekl bych sprostěji, než když kleje a nadává třeba starý převozník Prouza.“²² Zde se ukazuje pro Káňu příznačná snaha odstraňovat nezávaznější tón, jímž se vyznačovaly jeho knihy z třicátých let. Ironie či sarkasmus nahrazuje v padesátých letech doslovná ilustrativnost; čtenář nemá být znejistěn v tom, co mu autor sděluje, a těžký život proletariátu nemá být ironií zlehčován.

Podobným směrem ukazují i změny, které při přepracování *Kavárny na hlavní třídě* provedl Géza Včelička. V jeho románu se stylistické úpravy týkají nejen přímé řeči postav, ale pozměněno je i pásmo vypravěče. Pospisovněna je například podoba křestních jmen hlavních protagonistů, tedy oněch „číšníků a služek“, jimž je kniha věnována. Jestliže se v úvodním obraze předválečné verze *Kavárny na hlavní třídě* očitáme v nuzné učňovské ložnici, kde spí „Láďa, Tonda, Venca, Franta, Svaťa a Jenda“,²³ pak ve vydání z roku 1956 spí v místnosti Ladislav, Antonín, Václav, Svatopluk a Jan.²⁴ Oficiální varianty křestních jmen přidávají dospívajícím hrdinům na důstojnosti, nevystupují jen jako nějací „kluci“, ale jako zástupci vykořisťované třídy. Přímou řeč Včelička systematicky upravoval v podobném duchu, jako tomu bylo u Káni. Výmluvná je následující ukázka, v níž vrchní číšník vítá v původní verzi mladého učně při začátku směny: „Vrchní zazívá, protáhne se, až mu chrupne v kostech, a obrátí se na Tonda jako každého jitra: ‚Tak co, ty vole?‘ ‚Dolejšek je hotovej‘, odpoví Tonda navlas stejně jako včera.“²⁵ V upraveném vydání zmizel jak vulgarismus v oslovení, tak nespisovné koncovky. Za pozornost stojí i přechod vypravěčova popisu od prezentu k préteritu: „Vrchní číšník zazíval, protáhl se, až mu zapraskalo ve hřbetě, a jako každého jitra oslovil Jana stejnou větou: ‚Tak jak už jsi daleko s prací, ty vykutálenej lajdáku?!‘ Tož Jan hlásil a oznámil svůj každodenní raport. Jako včera, jako předevcírem, jako vždy...“²⁶ Poslední ukázka dokládá odstraňování pejorativních expresiv při charakteristice jedné z epizodních postav: „K polednímu přichází do výčepu stoličná, slečna Fany. Štíhlá smrděnka, vyžilý zcípáček. Chodívá ráda s číšníky na hotel. Chraň bůh, kurva! Naopak, to všechno z lásky.“²⁷ V přepracovaném vydání je popis podstatně méně subjektivizován, vulgarismy ani ironie v něm již nemají místo, vypravěčův popis je pouze

20) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 168.

21) V. Káňa: *Dva roky v polepšovně*, cit. dílo, s. 18.

22) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 53.

23) Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, Praha, Karel Borecký 1932, s. 6.

24) Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, Dílo Gézy Včeličky, sv. 1, Praha, Československý spisovatel 1956, s. 8.

25) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1932, s. 9.

26) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 13.

27) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1932, s. 13.

konstatující: „Před polednem vstoupila do výčepu slečna Fany. Slečna pokladní. Měla zlatově odbarvené vlasy a drobný, vyžilý obličej.“²⁸

Skutečnost, že toto pospisovňování literárního jazyka a odstraňování vulgarismů souznělo se soudobou literární normou, výmluvně dokládá názor recenzenta, který pro potřeby svého referátu o pátém vydání *Kavárny na hlavní třídě* (1956) srovnal novou a původní verzi románu a dospěl k názoru, že „vypuštění některých drsných slov“ knize prospělo.²⁹

Všechny ve zkratce naznačené jazykové úpravy, jež v pásmu přímých výpovědí spočívaly v posunu směrem ke spisovnosti, byly zřetelnou součástí vyššího plánu – snahy o přepsání původního obrazu jednotlivých postav, jež ve výsledku posouvala celkovou významovou výstavbu díla.

Reprezentace skupin

Posuny v přímých charakteristikách postav a proměna jejich slovníku omezovaly případnou víceznačnost jednotlivých protagonistů. Hrdina vystupoval v první řadě jako představitel určité sociální vrstvy, respektive toho, jak byla daná skupina chápána v aktuálním oficiálně proklamovaném pohledu na nedávné dějiny. V souvislosti s přepracováním Svatoplukova *Domu v Betlémské* označil Milan Jungmann tyto změny za posun od naturalismu k realismu:

V čem je „tajemství“ této proměny? Nejen v tom, že autor svůj materiál utřídí, pořadí, pročistí a cílevědomě komponuje. Daleko spíše v tom, že se postavil nenápadně mezi něj a čtenáře a že se mu stává průvodcem po truchlivém světě svých lidiček – ne komentářem, ale vztahem k jejich osudu, postojem k životu.³⁰

Posun, který Jungmann ve své recenzi označil jako přechod od naturalismu k realismu, pozorujeme i v námi sledovaných prózách. Původní díla se vyznačovala snahou o autentické vykreslení určitého prostředí, ale v padesátých letech bylo angažované svědectví nahrazováno idealizovaným obrazem, z něž byly eliminovány momenty, které by snad mohly zpochybňovat jeho jednoznačné vyznění. V návaznosti na komunistické pojetí dějinného vývoje, v němž roli základního principu sehrával třídní boj, je pochopitelné, že se ustálené charakteristiky spojovaly především s postavami zosobňujícími jednak třídu vykořisťovaných, jednak vykořisťovatelů. V následujícím výkladu ukážeme další textové strategie, s jejichž pomocí byly reprezentace proletariátu a buržoazie posouvány.

Vedle již zmíněných přímých výpovědí postav se změny dotýkaly i jejich nepřímých charakteristik. V případě dělnických hrdinů docházelo k odstraňování slov, jež by snad mohla vzbuzovat negativní konotace či asociovat určitou vlastnost, s níž neměl být proletář spojován. Je-li například oděv dělníků rukujících do armády v Káňově *Nenávidím*

28) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 22.

29) Vl. [= Štěpán Vlašín]: „Malý proletářský román“, *Host do domu* 3, 1956, č. 7, s. 325.

30) Milan Jungmann: „Svatopluk, jakého jsme neznali“, *Literární noviny* 9, 1960, č. 15, s. 5.

spojen se slovy „šed' a špína“,³¹ ve *Válkou narušených* zůstává pouze „šed“, slovo „špína“ autor vypustil. Podobně výmluvný je následující popis:

Dělníci namísto bandasek s kávou nosí teď u boků bajonety v šedo zelených pochvách. Jedni **předstírají** bodrou vojenskou veselost, druzí se **hanbí** pro zarudlá oční víčka a všichni dohromady jsou **skleslí a přestrašení** jako malé děti Negrů, jež byly prodány do otroctví.³²

Ve *Válkou narušených* je tato pasáž omezena na následující větu:

Mnoho dělníků nosí teď u boku místo bandasek bajonety v šedo zelených pochvách, mají **nové tváře a starostlivější** pohledy.³³

Vypuštěno tedy bylo nejen potenciálně rasistické označení, ale i slovesa a přívlastky, jež v původní verzi naznačovaly pocity rezignovanosti, zmatenosti a strachu („předstírají“, „hanbí se“, „skleslí“, „přestrašení“). Charakteristiky v nové próze naproti tomu asociují spíše dojem důstojnosti a odpovědnosti. Podobných dílčích úprav lze nalézt celou řadu. Tak například dům obývaný nemajetnými dělníky nese v *Nenávidím* původně jméno Švábárna, neboť tam „na pavlačích sídlí celá mračna tučných a chroupavých švábů a rusů [...]“, ve *Válkou narušených* je charakterizován jen jako „starý oprýskaný BÉMÁK“. Dělnický příbytek tedy již není tak přímočaře spojen s představou hmyzu, který je symbolem špíny (nemluvě o dobově nepřijatelných konotacích spojených s českým označením druhu švába *Blattella germanica* – rus domácí).

Podobných příkladů retušování a dílčího pozměňování reprezentace dělníků nalezneme u Káni řadu. Úpravy se však neomezovaly jen na dílčí korekce. Náznorným dokladem je radikálně přeepsaná postava mistra Patrčky – dělníka, jenž měl jak ve *Dvou letech v polepšovně*, tak ve *Válkou narušených* hlavního protagonistu v továrně na starost. V původní verzi je Patrčka starý mrzout, který si nebere servítky, svému učňovi neustále nadává a v ničem ho nešetří:

Práce ve fabrice byla těžká, ale mistr se neptal, co jím a jím-li vůbec. Jednou při skládání těžkých travers mi řekl: „Když nemáš doma co žrát, tak jsi nemusel chodit na řemeslo, a když jseš slabej, že nemůžeš svoji práci zastat, tak jdi do hajzlu, smrade hladovej!“³⁴

Ve *Válkou narušených* je již Patrčkovi svěřena hlavní role v budování obrazu prvorepublikové dělnické třídy. Proto se jedná o postavu jednoznačně kladnou, politicky uvědomělou, již charakterizuje zejména odvážné jednání v rámci (nově dopsané) pasáže o dělnických nepokojích. Předchozí úryvek byl proto transponován; „nový“ mistr Patrčka, sděluje vypravěč v ich-formě, „nikdy nedal ani pohlavek“ a pěstoval v mladých učních hrdost na dělnickou profesi:

31) V. Káňa: *Nenávidím*, cit. dílo, s. 7.

32) Tamtéž, s. 24; zvýraznil PŠ.

33) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 7; zvýraznil PŠ.

34) V. Káňa: *Dva roky v polepšovně*, cit. dílo, s. 8.

Patrčka mi předvedl, jak se má s hrubým mistrem jednat a jak se má vůbec jednat s každým, kdo si k dělníkovi něco dovolí.

Umím-li svou práci a dělám-li ji poctivě, nenechám si od nikoho šprtát. To je Patrčkova zásada; přesvědčil mě, že tovární dělník není panský deputátník a že má chodit s hřbetem napřímeným. A to si budu provždy pamatovat.³⁵

V Káňových prózách prošla reprezentace dělníků nejvýraznějším posunem, avšak podobné tendence lze sledovat i v dalších analyzovaných textech. V Svatoplukově *Botostroji* je to zvláště patrné v pasážích, jež původně líčily, jak zaměstnanci továrny podléhají automatizaci výroby a jak se z nich stávají nemyslicí součástky dobře fungujícího stroje. Tak bylo z přepracovaného vydání například úplně odstraněno vylíčení toho, jak protagonista Antonín vnímá dělníky v otcově továrně: „Jako by tu měli všichni led mezi sebou,‘ hledí Antonín za mistrem, který odchází. Všichni jsou stejní. Zeď si tu staví mezi sebe. Ohradu. Každý sám tu loví. Noc mají mezi sebou – a led. A led...“³⁶

Podobný efekt měly mít úpravy opačné, jejichž cílem bylo ukázat sebevědomí prvorepublikového proletariátu. T. Svatopluk dopsal pro nové vydání *Botostroje* několik scén, v nichž si dělníci jakoby mimochodem uvědomují sílu kolektivu – toho, že pokud by postupovali jednotně, dokázali by se systému postavit. Velmi názorně tuto proměnu dokládá odlišné vyústění scény, v níž skupina zedníků vyjednává se správcem stavby. V původní verzi končí porážkou a oni odcházejí splnit zadaný úkol: „Co jste ožralí? Hergot, táhněte!‘ Chlapi odcházejí a mlčí, o čem tu hovořit, jinak se nedalo ani čekat, hovoří mezi sebou, je tam ohrada, tak tedy za ní: ‚A sákra –“³⁷ V přepracovaném vydání drží zedníci při sobě a navíc se mezi nimi najde vůdčí osobnost, která dokáže ostatní povzbudit a dodat jim odvalu:

„Což jste ožralí? Hergot, táhněte!“

Chlapi odcházejí a mlčí, o čem tu hovořit?

Ale jeden – a sákra! – přece jen se obrátí. Po něm druhý, všichni se obracejí, „Kdo, hergot, a že jsme ožralí?“

A stojí proti správci. Nějak blíž ještě.

„A co?“ Pokročí jeden. A je ticho. Jen oči a pohledy. Poprvé i v očích takoví. Beton a železo.

No a správce znova pohlédne, teď už jen na hodinky.

„Tak,“ řekne a krotne. „A do tohoto,“ přidá nejistě. A ohlédne se po lopatách.

Ti váhají, ale ještě stojí a hledí.

„No tak,“ už nějak lidsky správce. Potvory, myslí si, ale usmívá se. „No, co vy hned tak zhor-ka?“ ptá se jakoby v legraci už zas.

Ti nic, posbírají lopaty, ozve se motor, jeřáb zazvoní, mísa betonu letí vzhůru. Má křídla.

„Vidíš?“ povídá jeden.

„A dobře,“ ten vedle něho.

„Nedat se, k šlaku. A trochu pospolu a za jeden provaz, to! Naučili bychom panstvo tancovat.“³⁸

35) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 153.

36) T. Svatopluk: *Botostroj*, Praha, Sfinx 1933, s. 43.

37) Tamtéž, s. 109.

38) T. Svatopluk: *Botostroj*, cit. dílo, 1955, s. 87-88.



Ilustrace *Botostroje* Postava šéfa ztratila v přepracované verzi *Botostroje* své dominantní postavení; tento posun podporovaly také ilustrace Josefa Kousala.

Zdroj: T. Svatopluk: *Botostroj*, Praha, Mladá fronta 1955, nestr.

Zvláštní pozornost věnoval při úpravách Svatopluk potlačení původně až nadlidské síly šéfovy osobnosti. Zatímco v původní verzi šéf v osobním kontaktu každého pokořil, v přepracovaném vydání nevyznívají tyto scény tak jednoznačně (v tomto duchu jsou pozměněny zejména jeho rozhovory se synem Antonínem). Nejvýrazněji je snaha zmenšit šéfovu dominanci patrná v části, kde na původní verzi *Botostroje* autor navázal přepracovanými *Anděly úspěchu*. Změna je viditelná právě proto, že klíčová scéna vyznívá zcela opačně než všechny předchozí. V celé knize je to totiž poprvé, kdy šéf v konfliktu s jiným člověkem podléhá. Není přitom náhoda, že vypravěč na tuto prohru čtenáře explicitně upozorňuje - ve chvíli, kdy se šéf prochází lesem, který nedávno koupil, a náhodně se setkává s původním majitelem, jenž byl násilím donucen les prodat:

Slova už nepronosou ti dva.

Šéf cítí prohru, a ať už se hne kamkoliv, jakkoliv, ať nasadí jakoukoliv masku, jedno je jasné - sem do lesa, a do žádného lesa, nepatří takový člověk jako on, šéf. A každý, každický pohyb krok, je ústup, ničím a žádným paragrafem nepostižitelná prohra vlastní lidské tváře.³⁹

Takový popis pocitů jedné z klíčových postav by v původní variantě nemohl zaznít, neboť značně koliduje s tím, jak byla v předchozím textu budována. Svatoplukovu postavu šéfa lze chápat jako modelové ztvárnění prvorepublikového kapitalisty. Vzhledem k hyperbolickému pojetí postavy v původní verzi románu nemusel autor jeho vyznění „přibarvovat“, spíše jen zmírňoval již popsanou míru šéfovy dominance. Hlavní posun spočíval ani ne tak v úpravách individuálních vlastností, ale spíše v doplnění šéfových politických aktivit a názorů. Nejvýraznějším novým rysem, jenž měl poválečnému adresátovi odhalit jeho povahu, se staly továrníkovy sympatie k Hitlerovi a k fašismu vůbec. T. Svatopluk dopsal celou jednu syžetovou linii, v níž z šéfa činí jednoho z důležitých Hitlerových sponzorů, který měl nemalý podíl na tom, že se v Německu nacisté chopili moci. Stejně tak měly negativní charakteristiku šéfa umocnit i nově doplněné poznámky o tom, že sponzoroval

39) Tamtéž, s. 227.

katolickou církev. Vypravěč se proto jakoby mimochodem zmiňuje, že ve chvíli, kdy po ulici chodí miliony nezaměstnaných, kteří nemají na jídlo, „šéf Botostroje a dobrý katolík“ věnuje milion korun na stavbu kostela. Nepřímo se tak naznačuje provázanost velkokapitálu a katolické církve.

Na rozdíl od T. Svatopluka, který kapitalistu zobrazil jako svého druhu nadčlověka, byli Káňovi a Včeličkovi vykořisťovatelé ztělesněním průměrnosti. V přepracovaném vydání Včeličkova románu jsou majitelé kavárny i nadřízený personál líčeni negativněji než v předchozí variantě, často na hranici karikatury. Tato proměna se přitom dotýká již jejich vzhledu, jenž měl nově budít negativní konotace, případně posměch. Náznorným příkladem tohoto typu úprav je proměna paní kavárníkové:

Je silná a vzrostlá, ještě mladá, s prsy takřka nahými. Je to skoro krásná blondýna, sprostá a vznešená. Boky má trochu povadlé, rozleželé, ale nohy mají dosud podivuhodnou štíhlost. Je surová, nevzdělaná, někdy také roztomilá.⁴⁰

Zatímco z původní verze vystupovala jistá přitažlivost zralé ženy pro dospívající hrdiny, v poúnorovém vydání postava tento rys ztrácí. Podle vypravěčova popisu je zřejmé, že sice nezestárla, ale poněkud přibrala:

Je vysoká, a ač dosud dosti mladá, již značně obtloustla od stálého požívání a nedostatečného pohybu. V jejím hlubokém výstřihu jako dvě zabitě husy zplihle ležely veliké a zvadlé prsy. V ženině obličejí se zračily již jen stopy bývalé plavovlasé sličnosti. Spíše však tvrdý, hrubý, cynický výraz jakoby stárnoucí nevěstky. Marně usilujíc o vznešenost a nadřazenost, dovedla být pouze neslychaně nadutá, drzá, sprostá a krutá. K nevěře hloupá, surová a neinteligentní.⁴¹

Podobné, snad ještě podstatnější posuny lze nalézt i v poúnorové variaci na starší prózy Káňovy, kde stranu šéfů reprezentují venkovský sedlák a hodnostář agrárnícké strany, vedení polepšovny či poručnice, jež měla dohlížet na výchovu dětí, kterým ve válce padl otec. I zde autor dodával postavám dobově stereotypní rysy kapitalisty, což znamenalo, že zvýrazňoval jejich omezenost, krutost či hamižnost.

Sexualita a dějiny dělnického hnutí

Literární díla zobrazující prvorepublikovou realitu, měla-li zůstat součástí oficiální literární komunikace, musela být v padesátých letech konformní vzhledem k tehdejšímu oficiálnímu výkladu této etapy českých dějin. Původní obraz nedávné minulosti, jehož autoři nijak nezastírali vlastní politickou angažovanost, byl na některých místech postupně retušován a na jiných naopak „dobarvován“; některé motivy byly potlačovány, jiné naopak rozváděny či nově doplňovány. Zjištěné posuny v reprezentaci protikladných tříd již naznačily, že nejvýraznějším změnám podléhalo zobrazování dvou oblastí – lidské tělesnosti a aktivit dělnického hnutí.

40) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1932, s. 14–15.

41) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 25.

Oficiálně vydávaná próza padesátých let se vyznačovala zřetelnou prudérností. Způsoby, jimiž byla v tomto období reprezentována tělesnost, do značné míry souzní s tím, jak stalinistická literární teorie vykládala pojem naturalismu. Většina normotvorných textů, k nimž odkazovala literární publicistika počátku padesátých let, odmítala vulgárnost, jíž se podle ní vyznačovalo moderní umění, a explicitní zobrazení sexuálních motivů označovala jako pornografii. Tak tomu bylo již v textech Andreje Alexandroviče Ždanova, jehož názory v oblasti umění byly na přelomu čtyřicátých a padesátých let prakticky nezpochybnitelné. Podobné odsouzení vulgarity lze sledovat také u těch českých autorů, kteří měli ambice formovat novou socialistickou kulturu a kteří současně zastávali významné posty v státních či stranických institucích. Se značným ohlasem se setkala zejména kritika „buržoazní sprostoty“, s níž vystoupil ministr školství Zdeněk Nejedlý na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948. V projevu, jehož programové ambice odhaloval již název *Ideové směrnice naší národní kultury*, odsoudil naturalismus moderního umění, který podle něho chce pouze uspokojovat přesycené smysly dekadentních kapitalistů. Takové úpadkové umění podle něho proletariát nechce, neboť od spisovatelů očekává především pozitivní („zdravé“) vzory.⁴²

Ještě příkřejší a s ohledem na aktuální literární scénu konkrétnější kritika údajné vulgarnosti moderního umění zazněla na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950, kde hlavní projevy přednesli Ladislav Štoll a Jiří Taufer. Štoll se ve svém vystoupení vedle okrajových poznámek o nebezpečí „bohémské světácké erotiky“, které mělo ohrožovat poezii Jaroslava Seiferta v polovině dvacátých let, věnoval především Františku Halasovi. Odsouzení jeho díla založil především na rozboru údajného fyziologického naturalismu básnické skladby *Staré ženy*, jenž měl být dokladem básníkovy dekadentní mentality a jímž podle Štolla položil Halas základ české varianty literárního existencialismu. V podobném duchu argumentoval na spisovatelské plenárce i Jiří Taufer, který se věnoval české poválečné poezii.⁴³

Prudérnost soudobé literatury se projevila i v přepracovaných vydáních próz Káňových, Svatoplukových a Včeličkových. Vedle erotických motivů potlačovali autoři také naturalistické popisy, vulgarismy či úplně odstraňovali některé postavy a motivy. Nejvýraznější úpravy tohoto typu lze vysledovat v pasážích předválečných Káňových próz, jež využil pro *Válkou narušené*, a v přepracovaném vydání *Kavárny na hlavní třídě*. V menší míře pozměňoval zobrazování sexuality T. Svatopluk. Změnami přitom procházely nejen explicitní sexuální scény, ale i hodnotová hierarchie dospívajících hrdinů. U Káni to lze doložit scénou z *Dvou let v polepšovně*, v níž hlavní protagonista nadšeně vzpomíná na setkání s mladou prostitutkou: „Rozešli jsme se po krátké známosti se slzami v očích. – Věřte, tu holku jsem miloval – to byla moje první láska, ta ‚kurva‘ – Co chcete po klukovi?“⁴⁴ Ve *Válkou narušených* setkání dvou mladých delikventů nekončí tak dojemně. Mladému muži

42) Zdeněk Nejedlý: „Ideové směrnice naší národní kultury“, in tž: *O kulturu národní a lidovou*, Praha, Melantrich 1948, s. 43–98.

43) Ke konferenci podrobně Michal Bauer: *Sowislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*, Praha, Akropolis 2009.

44) V. Káňa: *Dva roky v polepšovně*, cit. dílo, s. 53.

se dívka sice líbila, ale pro její povolání nenašel pochopení: „dělal se mi nevolno z jejich řečí i z její na odiv vystavované a vychvalované krásy.“⁴⁵

Proměny přímého zobrazení sexuality (a tělesnosti vůbec) byly ještě výraznější. Vypravěč *Dvou roků v polepšovně* původně líčil okolnosti, za nichž jeden z chovanců spáchal sebevraždu, zcela otevřeně. Konstatoval, že kamarád byl přistižen „při stejnopohlavním styku s druhým káranem“, pročež se mu ostatní posmívají: „Jé, hele, buzík – dláždí trezory – Hele, teplej...“⁴⁶ Ve *Válkou narušených* je epizoda omezena na konstatování, že chlapec byl nachytán při „jakési nepěkné pohlavní neřesti“ a poté ze strachu před posměchem a ponížením vypil lyzol.⁴⁷ Další podobné otevřené popisy, jež v předválečných prózách navozovaly dojem autentičnosti, autor ve svém poválečném románu nevyužil vůbec (viz například popis sebepoškození, jehož prostřednictvím se jeden z chovanců polepšovny snažil předstírat syfilis).⁴⁸

V případě Včeličkovy *Kavárny na hlavní třídě* se umravňování sexuálních motivů projevovalo neméně výrazně. Dostatečně ilustrativní je již úprava vstupní scény, zachycující probouzející se číšnické učně. Jednomu z nich se v té chvíli původně zdál „překrásný pubertální sen o jedné slečně, která sedává v restauraci s jistým nadporučíkem. Slečna líbá Tonda a přitiskne ho bouřlivě na prsa. Směje se a slzy jí kanou z očí. Potom se to všechno nějak mlživě rozmázne.“⁴⁹ V přepracované verzi pro konkrétní popis už není místo; chlapci se pouze zdá „nějaký předlouhý, podivný, obludný sen. Něco snově rozmáznutého, nestanovitelného. Nějaká nekonečná špetka radosti a děsu“.⁵⁰ Tento typ textových úprav, které lze označit jako rozostřování či rozmývání detailů, se vedle sexuální motiviky týkal i jiných zobrazení lidské tělesnosti, jež mohla dobová kritika označit za naturalismus. Názorně to dokládá následující srovnání dvou variant popisu učňovského příbytku:

Toho smradu zde. Představte si: Pokojík maličký, nahoře u nebe, v pátém patře (vedle spaly služky) [...] Šest kluků pšouká do té syrové tmy plyny z hubených těl, pak se to zase celé ústy vdechuje, stále a stále, řitěmi ven, ústy tam, je to překrásný kolotoč.⁵¹

Toho zkyslého, dusného zápachu zde! Tož šest jinochů, šest kluků ve stáří mezi patnácti a šestnácti lety, zde spí a vdechuje do sebe zkaženou, páchnoucí zimu.⁵²

Jistou výjimku z dílčích retuší, k nimž se Géza Včelička obvykle uchýloval, představuje vypuštění, respektive záměna celé jedné kapitoly v „opraveném“ vydání *Kavárny na hlavní třídě*. V tomto nezvykle hlubokém zákroku se symbolicky střetávají dva tematické okruhy, jež v padesátých letech nejvíce podléhaly úpravám – jedno téma zde nahrazuje druhé. Původně se šestá kapitola *Kavárny na hlavní třídě* jmenovala „Malý zvrhlík Svata“ a byla

45) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 197.

46) V. Káňa: *Dva roky v polepšovně*, cit. dílo, s. 53.

47) V. Káňa: *Válkou narušení*, cit. dílo, s. 239.

48) V. Káňa: *Dva roky v polepšovně*, cit. dílo, s. 41.

49) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1932, s. 6.

50) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 9.

51) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1932, s. 5.

52) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 7.

průhledem do světa dospívajících chlapců. Když byl jeden z nich přistižen při onanii, začali se mu kamarádi posmívat a vyhrožovat, že to nahlásí vrchnímu číšníkovi. Chlapec proto utíká domů a v závěru ho otec násilím přivádí nazpět. V přepracované verzi nahradila kapitolu o malém číšníkovi nově dopsaná část s názvem „Rebel Josef“. V ní vypravěč popisuje schůzi národněsocialistického spolku číšníků Otakar, na které vystoupí číšník Josef Kučera s kritikou toho, jak krutě je zacházeno s číšnickými uční. Jeho kolegové ho následně obviňují, že agituje „internacionálními hesly, napapouškovanými podle Moskvy“, a je označen za „povážlivé, zbolševizované individuum“.⁵³

Záměna kapitoly o trampotách malého učně symbolicky vyznačuje tematické změny, jež se v poválečných vydáních starších próz objevovaly nejčastěji a měly největší význam. Jde o dopisování pasáží, které lze s jistou nadsázkou označit jako obrazy z dějin dělnického hnutí (schůze organizované komunistickou stranou, oslava 1. máje, dělnické nepokoje, dopisování poznámek o odstranění kapitalismu v Rusku atp.). Tyto ex post doplněné „velké“ dějiny přispívaly k tomu, že fikční svět díla získával jednoznačně teleologickou perspektivu, již předtím neměl. Vše, co se v jeho rámci událo, představovalo jeden z kroků na (zákonitě) cestě k socialistické přítomnosti. Původní reportážní styl usilující o autentičnost byl v padesátých letech historizován (a tedy objektivizován) a uváděn do souladu s aktuálním oficiálním výkladem předválečných dějin. Základní posun, jež popisované úpravy knihám přinesly, tak lze podle našeho názoru pojmenovat na rovině žánrové: z próz využívajících reportážní prvky se stávala varianta historického románu.

Závěrem

V případové studii jsme se soustředili na klasifikaci a popis hlavních textových posunů, ve zkratce jsme naznačili i jejich provázanost se soudobým odborným a kritickým diskurzem. Z perspektivy literární cenzury je podstatné, že obdobné motivy, témata či umělecké prostředky, které sami autoři potlačovali a upravovali, narážely také u dalších instancí rozptýlené cenzurní soustavy, a to jak v případě reedic, tak u děl vydávaných poprvé.

Pro ilustraci lze zmínit připomínky lektorů k návrhu na reedici prozaické prvotiny Josefa Věromíra Plevy *Eskorta*, poprvé vydané roku 1929. Když Pleva, respektovaný levicový autor knih pro děti, uvažoval roku 1951 o novém vydání své novely, objevily se v lektorských posudcích výhrady k přetíženosti prózy slangovými výrazy a germanismy, k naturalismu i ke způsobu, jímž je v knize zachycena inteligence.⁵⁴ *Eskorta* nejdříve k vydání přijata nebyla a autor začal na díle znovu pracovat; vyjít pak směla až roku 1955 poté, co Pleva většinu připomínek zohlednil a svou prózu posunul podobným směrem jako autoři, jimž jsme se věnovali výše. Obdobné připomínky k nové literatuře lze doložit na známých posudcích Hrabalova povídkového souboru *Skřivánek na niti*, jemuž se v naší monografii věnujeme na jiném místě. Ještě častěji při lektorských řízení zaznívaly výhrady k tomu, jak určitá postava reprezentuje určitý společenský typ či třídu. Názorně to dokládají úvahy Adolfa Branalda, rozvíjené v posudku románu Edvarda Valenty *Jdi za zeleným světlem*. Lektor a tehdejší redaktor Československého spisovatele se pozastavil nad tím,

53) G. Včelička: *Kavárna na hlavní třídě*, cit. dílo, 1956, s. 98–114, zde s. 110, 114.

54) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. J. V. Pleva, posudky Miloše Václava Kratochvíla, Jitky Polákové a Jaroslava Smetany, b. d.

zda Valentova ústřední postava Karla Šimona, lékaře a spisovatele, má „právo“ na to, aby stála v centru románu, když tím zabírá místo postavám v dobovém smyslu pokrokovějším.⁵⁵ Zákroky pracovníků Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD), potírající vulgarismy či expresiva a drastické, případně erotické motivy, jsme připomněli již několikrát,⁵⁶ zde pouze zdůrazněme, že HSTD zasahovala i do nových vydání starších textů, v nichž se z jejího podnětu upravovaly reprezentace vybraných historických událostí, osobností či jevů.

Krátké srovnání vnějších intervencí do podoby literárního díla s úpravami dříve publikovaných textů, jež prováděli sami autoři, ukazuje, do jaké míry si sledovaní spisovatelé aktuální představy o správné literatuře osvojili; autorské úpravy zároveň vypovídají o tom, jaký typ kánonu literární cenzura prosazovala. Rozptýlená cenzurní soustava vytvářela tlak na všeobecnou internalizaci normy; v procesu neustálého vyjednávání, pokusů a omylů i proměn kritického diskurzu se průběžně utvářelo a proměňovalo povědomí o tom, jaké typy literárního výrazu a jaká témata jsou přijatelné a jaké nikoli. Jan Otčenášek, jehož román *Cesta* jsme zmínili v úvodu případové studie, se poučil důkladně. S přihlédnutím k připomíncekám své dílo přepracoval, vzdal se i ožehavé vyprávěcí situace v podobě ich-formy – a již roku 1956 za román *Občan Brych* obdržel Státní cenu.

55) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Edvard Valenta, posudek Adolfa Branalda.

56) Srov. pododdíl „HSTD a literární veřejnost“, s. 1140–1142.