

Pavel Janoušek a kolektiv

DĚJINY
ČESKÉ
LITERATURY III. 1958–1969
1945–1989

Academia

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

Publikace vznikla v rámci grantového projektu GA ČR 405/97/S017
a výzkumného záměru AV0Z 90560517.

Kniha vychází s podporou Akademie věd České republiky

Recenzoval Jiří Trávníček

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Dějiny české literatury 1945–1989. III., 1958–1969 / [zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška]. – Vyd. 1. – Praha : Academia, 2008. – 692 s. : il. + 1 CD
ISBN 978-80-200-1583-9 (váz.)

821.162.3 * 82-027.22 * 82.07 * (437.3)

- česká literatura – 1958–1969

- literární život – Česko – 1958–1969

- interpretace a přijetí literárního díla – Česko – 1958–1969

- monografie

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]

AUTOŘI KAPITOL

LITERÁRNÍ ŽIVOT (red. Petr Čornej)

Politické a kulturní souvislosti: Kateřina Bláhová

Cenzura: Dušan Tomášek

Nakladatelství: Aleš Zach

Literární časopisy: Kateřina Bláhová, Michal Jareš

Souvislosti divadelního života: Radka Denemarková, Pavel Janoušek

Vztahy se slovenskou literaturou: Petr Šisler

Překládová literatura: Jaroslav Med, Michal Jareš

Literární život v exilu: Michal Přibáň

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

POEZIE (red. Vladimír Křivánek): Přemysl Blažíček, Jaroslav Med,

Vladimír Křivánek, Petr Hruška, Marie Langerová, Michal Jareš

PRÓZA (red. Blahoslav Dokoupil, Pavel Janoušek): Blahoslav Dokoupil,

Jiřina Táborská, Pavel Janáček, Jaroslav Med, Pavel Janoušek,

Tomáš Kubíček, Vladimír Papoušek, Martin Pilař, Jan Černý,

Alena Přibáňová

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

Milena Vojtková

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Blahoslav Dokoupil,

Blanka Hemelíková, Kateřina Bláhová

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

Blanka Hemelíková

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ (red. Pavel Janáček):

Svatava Urbanová, Milena Šubrtová, Věra Brožová

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH (red. Pavel Janáček): Petr Mareš,

Alena Štěrbová, Radka Denemarková

ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY: Tomáš Pavlíček

NA PAMĚŤ VLADIMÍRA MACURY,
KTERÝ S NÁMI TUTO PRÁCI ZAČAL

OBSAH

LITERÁRNÍ ŽIVOT	15
Politické a kulturní souvislosti	15
Utužení poměrů	15
Počátky liberalizace literárního života	22
Spor o Tvář	31
Mezi literaturou a politikou	33
V období Pražského jara a jeho doznívání	39
Cenzura	50
Dočasné zostření dohledu	50
Oslabení a zrušení cenzury	51
Nakladatelství	54
Díleční úpravy a reformy nakladatelské a knihkupecké sítě	54
Činnost jednotlivých nakladatelství	60
Literární časopisy	64
Hlavní tendence literární publicistiky	64
Škála literárních časopisů	68
Literárněvědné časopisy	77
Souvislosti divadelního života	79
Zápas o rozšíření prostoru pro divadelní tvorbu	79
Proměny divadelní sítě	83
Divadelní věda a kritika	91
Inspirace zahraničním repertoárem	91
Tvůrčí koexistence divadla s původní dramatikou	95
Vztahy se slovenskou literaturou	98
Hledání nové podoby vzájemných vztahů	98
Česko-slovenský kontext v literárněvědném bádání a publicistice ..	102
Součinnost a rozepře v rámci spisovatelských organizací	105
Překládová literatura	107
Próza a drama	108
Poezie	113
Literární život v exilu	117
Útlum činnosti Kulturní rady	117
Křesťanská akademie	119

Universum Press	121
Pavel Tigríd a Svědectví	122
Společnost pro vědy a umění	125
Sbližování exilu s domácí literaturou v druhé polovině šedesátých let	127
MYŠLENÍ O LITERATUŘE	129
Situace na přelomu padesátých a šedesátých let	131
Kritika tzv. modernismu	132
Počátky uvolnění	135
Problémy realismu	135
Rehabilitace avantgardy	137
Přelom roku 1963	139
Přehodnocování literatury padesátých let	141
Změna kontextu	144
Nové filozofické inspirace a směřování ke strukturalismu	144
Diferenciace myšlení o literatuře	147
Co je kritika	156
Kritické myšlení na cestě do opozice	158
Literární bádání	160
Literární historie, lexikografie a textologie	161
Nová vlna literárněvědného strukturalismu	169
POEZIE	173
Prostor pro poezii a dialog	175
Proměny vyhraněných poetik	178
Holanova básnická rehabilitace	179
Proměna Seifertovy poetiky	184
Lyrický subjekt v dramatu světa: Závada, Hrubín, Mikulášek	187
Poezie tradičních kontur	192
Od ideologičnosti k reflexi a intimitě	192
V krajinách vzpomínek	194
Poezie křesťanského řádu	198
Diferenciace a transformace poetik všedního dne	202
Individuální cesty básníků Května	202
V dotyku s poetikou všedního dne	208
Podoby mladé poezie	215
Nástup ve znamení mládí	215
Cesty k osobitosti	220
Opožděné debuty	230

Laboratoře básnického experimentu	232
Vůdčí osobnosti experimentu	236
Další podoby básnického experimentu	239
Hudební inspirace v poezii	243
Hledání básnické svébytnosti písňových textů.....	244
Poezie a blues.....	246
Zpívající básníci.....	252
Na konci desetiletí	254
Surrealistické aktivity.....	254
Nové podoby básnické spirituality	259
Debutanti.....	270
Meze liberalizace.....	273
Poezie v exilu	274
 PRÓZA	 279
 Proměny reflexe válečné zkušenosti	 281
Škvoreckého Zbabělci.....	281
Jiří Weil, Arnošt Lustig a znovuoobjevení židovského tématu	283
Tradiční podoby svědectví o okupaci a holocaustu	286
Válka očima válečné mládeže.....	288
Další rozšiřování tematického a stylového rejstříku	293
Próza budovatelské deziluze	294
Historická próza	300
Proměna žánrové hierarchie	304
Publicistika a drobná beletrie jako nástroj znovuoobnovení analytického vztahu ke skutečnosti	306
Zrod mnohohlasí: 1963–64	312
Problematizace privátního života jednotlivce: směšné lásky	314
Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu ...	319
Automat svět a jeho protikladné pojetí v tvorbě Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala	323
Fantazijní próza a hravá absurdita	331
Kafkovská inspirace	335
Cestou k existenciálnímu a nadčasovému pojetí válečného tématu.....	337
Ladislav Fuks: absurdita ve válečné tematice	341
Literární experiment, svět z řeči a Věra Linhartová.....	346
Společenská próza a právo na individuální prožívání světa	352
Prózy osobní bilance a generační paměti	353
Rozpad společného ideálu	356
Konfrontace individua s falešnou identitou	358

Milan Kundera: Žert; Ludvík Vaculík: Sekyra	360
Škvoreckého návraty	364
Próza s tématem vězení, trestných táborů a vojny	366
Próza v dotyku s populárními žánry	371
Historická a apokryfní próza druhé poloviny šedesátých let	374
Ironie dějin, satirické apokryfy a čapkovská inspirace	376
Nové podoby historické prózy: Daněk, Šotola, Körner	378
Podněty autorů křesťanské orientace	382
Exilová próza	387
Exilové romanopisectví a novelistika	387
Závěrečná fáze tvůrčí cesty Egona Hostovského	389
Exilová esejistika	392
Publikační návraty exilových prozaiků do domácího kontextu	395
DRAMA	397
Drama jako kulturně-politický fenomén	399
Rezidua budovatelské koncepce dramatu	399
Objev všednosti	401
Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den	402
Morální vyhocení problému: Vratislav Blažek	405
Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života	407
Metamorfóza čechovovského modelu: Majitelé klíčů, Konec masopustu a Kočka na kolejích	411
Humoristická dramatika	416
Nový impuls	419
Poetika divadel malých forem	419
Zakladatelské legendy: Divadlo Na Zábradlí a Semafor	420
Kabaretní a revuální pásma, parodie a satira: Paravan, Rokoko a Večerní Brno	425
Divadlo „jiné“: improvizované a sebereflexivní, nedivadlo	431
Další literární produkce divadel malých forem	434
Krise řádu i jazyka: drama absurdní a modelové	439
Počátky a specifika české modelové dramatiky	440
Divadelní experimenty Ivana Vyskočila	442
Absurdní drama Václava Havla	445
Od politické satiry ke groteskám	448
Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu	452
Svébytná modelovost Topolových her	455
Drama problémů a podobenství	457
Dramatizace	460

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA	467
Memoáry	469
Hledání nových přístupů	469
Paměti jako kulturněhistorický dokument	470
Memoáry jako umělecké dílo	475
Cestopisy	477
Od ideologických postulátů k subjektivní pravdě jedince	477
Cestopis jako nástroj politické a sociologické analýzy	482
Cykly cestopisných fejetonů a umělecké reportáže	483
Kořeny a varianty literatury faktu	487
Miroslav Ivanov	488
Další podoby literatury faktu	491
POPULÁRNÍ LITERATURA	497
Rehabilitace populární literatury	499
Kriminální próza	501
Vědecká fantastika	509
Humor a satira	514
Ediční návraty ke „komerční“ lidové četbě na sklonku dekády ...	520
LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ	523
Rozšiřování nakladatelské, časopisecké a institucionální základny	525
Poezie pro děti: nonsens, experiment, hra	529
Próza	534
Autorská pohádka: výpravy do světa fantazie	534
Nová vlna příběhové prózy: změna úhlu pohledu na dětství a dospívání	536
Návraty k dobrodružné četbě pro chlapce a další vývoj dívčího románu	540
LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE	543
Šedesátá léta jako období symbiózy literatury a filmu	545
Obrat filmu k české literatuře 20. století	546
Film a tzv. druhá vlna válečné prózy	547
Tematika práce a každodennosti, zábavné žánry	548
Filmaři tzv. nové vlny a současná literatura	549

Éra vzepětí původní rozhlasové dramaturgie	552
Literárně dramatické vysílání na přelomu padesátých a šedesátých let	552
Pražské ohnisko rozhlasové dramaturgie šedesátých let	555
Brno jako druhé dramaturgické centrum	558
Příspěvky významných dramatiků a prozaiků rozhlasové dramaturgii druhé poloviny šedesátých let	560
Kulturní vysílání zahraničních stanic v češtině	561
Televize jako nový kulturní jev	564
Průniky televizního vysílání s beletrií, divadlem a filmem	565
Televizní inscenace: od rodinných interiérů ke společenským podobnostvím	567
Počátky televizního seriálu jako epicko-dramatického žánru i sociologického fenoménu	570
 ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY	 575
 Bibliografie k období 1958–1969	 577
Souhrnné studie a publikace	577
Literární život	577
Myšlení o literatuře	584
Poezie	588
Próza	598
Drama	608
Faktografická literatura	613
Populární literatura	614
Literatura pro děti a mládež	615
Literatura v masových médiích	616
Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů	618
 Poznámka	 626
Rejstříky	629

LITERÁRNÍ ŽIVOT

Rozmach československé kultury v období let 1958–69 se odehrával paralelně s postupným, avšak přerývaným uvolňováním ve všech oblastech života. Na pozadí hospodářské a sociální krize počátku šedesátých let se dal do pohybu proces obrody společnosti, jenž vrcholil v roce 1968 Pražským jarem. Literární život tento proces nejen sledoval, ale také aktivně spoluvytvářel. V roce 1959 sice komunističtí ideologové direktivně zasáhli do nakladatelských plánů beletristických nakladatelství, některé knihy znovu zmizely z pultů knihkupectví, další byly zničeny už v sazbě a řada autorů, redaktorů a literárních kritiků ztratila zaměstnání, tyto tlaky však neměly dlouhého trvání. Již na přelomu let 1962–63 následovalo – s další vlnou kritiky stalinismu – rozsáhlejší uvolňování v literárním (i občanském) životě. Literatura, respektive kultura a umění, byly tím, co formovalo rodící se občanskou společnost, poskytovalo jí sebereflexi a sebevědomí. Právě literáti pomáhali rozvíjet společenský a občanský život obrozující se společnosti svými beletristickými texty, ale i publicistikou, rozhovory a diskusemi v kulturním tisku. Do literatury se současně začala pozvolna vracet pozapomenutá jména i dříve odmítané umělecké směry (existencialismus, surrealismus), obnoveny byly i zprerhané vazby k soudobému uměleckému dění v zahraničí (beatnické hnutí, experimentální umění, akční umění, pop-art atd.). Literární prostor se rozšiřoval a diferencoval. Zájem o kulturní dění se stal přirozenou a integrální součástí života emancipující se společnosti. Všechny tyto tendence však na sklonku desetiletí přerušil nástup normalizace po okupaci v srpnu 1968.

Politické a kulturní souvislosti

■ Utužení poměrů

V souvislosti s dramatickými událostmi roku 1956 zasáhla kulturní a společenský život v Československu vlna pochybností, související s kritikou stalinismu v Sovětském svazu i v celém socialistickém bloku. Zvklána byla i ta část veřejnosti, která dosud sdílela plnou důvěru v komunistickou stranu, ba i členové strany. Dílčí oslabování represivní politiky vládnoucí moci vyvolávalo naděje, že uvolňování bude pokračovat i v kulturní oblasti. Pozvolné rozšiřování prostoru pro umělecké vyjadřování a nepřehlédnutelné náběhy k názorové diferenciaci vytvářely vhodné podloží pro další pohyb. Svobodomyšlnější proud literární publicistiky začal směřovat k jinému, otevřenějšímu pojetí marxismu, než jaký zastávaly stranické orgány řídící kulturu. V kritických statích a polemikách, zveřejňovaných v kulturních časopisech (zvláště na stránkách měsíčníku Květen, v Literárních novinách, Hostu do domu, Novém životě a Divadle), se jeho přívrženci vyrovnávali především s dogmatismem budovatelské koncepce umění a se snahami jej zakonzervovat, svou inspiraci však nacházeli i v myšlenkách, které přicházely ze světa za „železnou oponou“. Jakkoli byl nadále za závaznou tvůrčí metodu prohlašován socialistický realismus, postupně se proměňoval ve víceméně vágní nálepku, zaštiťující vše, co mohlo za daných okolností vyjít, a bylo tedy akceptováno jako součást socialistického umění. Signálem tohoto posunu bylo vydání děl některých dříve zavrhaných autorů, zejména Básní Františka Halase (1957, edd. Jan Grossman a Vladimír Justl), výboru z Deníků Jiřího Ortena (1958, ed. Jan Grossman) a rovněž vydání několika knih nové původní tvorby – Monologů Milana Kundery, Města na hranici Karla Ptáčníka (obojí 1957) a především Zbabělců Josefa Škvoreckého (1958), jež byly ve zřetelném nesouladu s požadavky konzervativních kritiků. V recenzních ohlasech na tato díla se projevovalo rozrůznění postojů uvnitř literární kritiky, zároveň se však jejich vydání stalo příležitostí manifestovat nevěli komunistického vedení k uvolnění politiky a ideologicky stanovených mantinelů kulturního života.

Rozšiřování literárního prostoru nabylo takového stupně, že se na veřejnosti odvážily vystoupit i některé skupiny a jednotlivé osobnosti stojící dosud mimo platformu Svazu

československých spisovatelů, a tedy mimo oficiálně vymezenou kulturu. Pro dobovou situaci bylo přitom charakteristické, že tyto ojedinělé pokusy okamžitě narazily na bariéru zákazů. Příkladem může být snaha Surrealistické skupiny uskutečnit cyklus přednášek a diskusních večerů nazvaných Pravidla hry (v prostorách psychiatrické léčebny v Praze na Albertově), z něhož se nakonec konalo pouze jediné setkání (5. září 1958 u příležitosti přednášky Vratislava Effenbergra Poklad vidění). Úřady však zasáhly a surrealisté se znovu stáhli do soukromí.

Emancipace kultury a umění, vymaňujících se z pout ideologického dogmatu, se tak postupně dostávala do kontrastu a střetu s dobovou kulturní politikou. Vedení KSČ (v čele s Antonínem Novotným) však tento proces sledovalo s rozpaky. I když se předpokládalo, že proklamovaná nová fáze revoluce – poté, co se podařilo změnit charakter vlastnictví a hospodářství, prosadit kolektivizaci zemědělství a proměnit sociální strukturu společnosti – umožňuje širší koncept kulturního života, každodenní kulturní praxe v mocenských kruzích vyvolávala obavy, zda míra uvolnění, kritického myšlení a tvůrčího hledání nových myšlenek již nepřekročila hranice přípustného a neohrožuje základy socialismu. Polské a maďarské události z roku 1956 se po počáteční nejistotě pro vedení KSČ, ale i pro komunistické strany jiných zemí staly varovným mementem, které vyzývalo k protiútokům. Na XI. sjezdu KSČ, konaném v červnu 1958, byla proto věnována otázkám kultury zvláštní pozornost a mezi pět stěžejních úkolů, které měly být předpokladem k dosažení socialismu, bylo zařazeno i „dovršení kulturní revoluce“, čímž se ovšem rozuměl především návrat na cestu vytyčenou na počátku padesátých let.



Prezident Antonín Novotný na dobové známce, ocelorytina Jindřicha Schmidta

Veškeré projevy, které se odkláněly od koncepce kulturní politiky KSČ, považovali straníční představitelé a s nimi spjatí teoretici i žurnalisté za revizionismus. Tímto pojmenováním souhrnně označovali všechny pokusy o přezkoumání zásad původního marxistického učení, a zvláště jeho leninské interpretace. Boj, který revizionistickému nebezpečí vyhlásily na sklonku padesátých let vrcholné stranické orgány v Sovětském svazu i v dalších lidovědemokratických státech, jen dokládá strach z důsledků ideologického uvolnění. Postoje celé řady československých spisovatelů, literárních kritiků a publicistů se však v dobovém kontextu ocitaly v jedné rovině spíše s myšlenkami

předních polských, maďarských a jugoslávských intelektuálů (v literární vědě a estetice především Jana Kotta, György Lukáče a Janka Kose), kteří se ve svých zemích přímo podíleli na dramatickém průběhu roku 1956.

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

Ačkoli se problémům kulturního života věnovaly na svých zasedáních Ústřední výbor KSČ i krajské komunistické aktivity, přenechaly stranické orgány obnovu pevných hranic kulturního prostoru jednotlivým tvůrčím svazům. Stranické špičky v čele s Antonínem Novotným soustředily svou kritiku pouze na určitá díla a určité umělce se zřejmým cílem zastrašit všechny ostatní. Ostře odmítly především filmy *Tři přání* (rež. Ján Kadár a Elmar Klos, námět a scénář Vratislav Blažek) a *Zde jsou lvi* (rež. Václav Krška, námět a scénář Oldřich Daněk). Obě díla stihla na bilančním filmovém festivalu v Banské Bystrici v roce 1959 cílená ostrá kritika; do kin se pak oba snímky dostaly až s několikaletým odstupem.

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

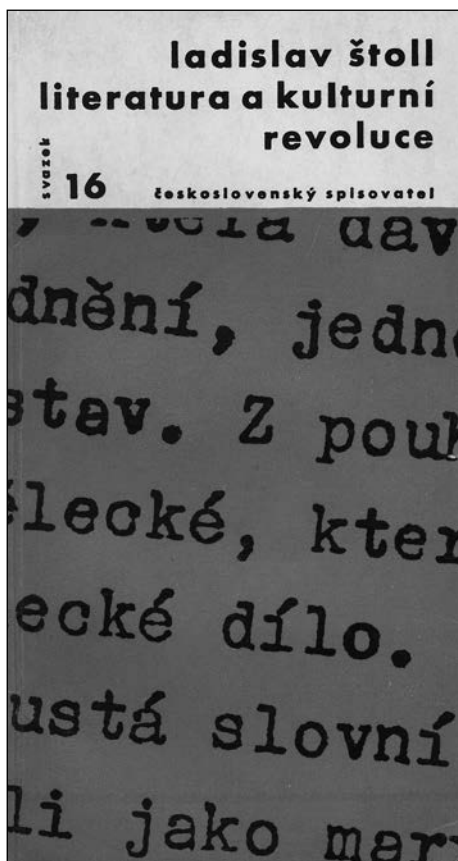
Výpady stranických ideologů mířily také na výrazné osobnosti z oblasti literární kritiky a teorie (především na Jana Grossmana a Josefa Vohryzka), dogmatická část kritiků svalovala vinu za nežádoucí rozšiřování literárního prostoru na vedení nakladatelství Československý spisovatel i na redakce a redakční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

socialistické kultury, a měla tak dopomoci k plánovanému dovršení kulturní revoluce v Československu.

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

Ladislava Štolla byl knižně vydán pod titulem *Literatura a kulturní revoluce* v roce 1959.)

Konference prakticky nahradila celosvazový sjezd a opětovně upevnila závislost tzv. tvůrčích pracovníků na politické sféře. Spisovatelská obec měla být znovu donucena respektovat společenskou utilitárnost umění, vyrůstající z Leninových tezí o stranickosti, ideovosti, vnitřní pravdivosti umění a jeho sepětí se životem. Proklamativní závěry konference směřovaly k potlačení významu autorské osobnosti i literárních, respektive generačních skupin (tak byl pocíťován například okruh přispěvatelů časopisu *Květen*) a naopak vyzdvihovaly řídicí činnost spisovatelské organizace a svazové práce. V praxi to znamenalo posílení vlivu svazového aparátu. Tento trend završily doplňující volby do ústředního výboru Svazu československých spisovatelů, které upevnilly pozici tvrdého stranického křídla (aklamací byl znovu rozšířen



Obálka Zdenka Seydla, 1959

kupříkladu o Jarmilu Glazarovou, Ladislava Štolla, Ivana Skálu, Zdeňka Pluhaře a Jiřího Taura).

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

Opatření přijatá na svazové konferenci znamenala v literárním životě dočasný obrat. V jejich důsledku došlo k personální obměně aparátu spisovatelského svazu i jeho tiskových orgánů, k revizi ediční činnosti nakladatelství Československý spisovatel a k proměně struktury kulturních periodik. Volené orgány Svazu si vyhradily přímý dohled nad profilem časopisů vydávaných spisovatelským sdružením a kontrolovaly ediční činnost svazového nakladatelství. Tento postup doplnily politické prověrky všech členů Svazu, především jeho mladých příslušníků a kandidátů členství. O jejich ideové a metodické vedení se v dalších letech měla starat nově ustavená komise ve složení František Buriánek, Antonín Jelínek a Pavel Kohout. Obdobné prověrky ostatně v této době proběhly na všech ideově exponovaných pracovištích, včetně vysokých škol a vědeckých ústavů. V řadě případů museli jednotlivci, o jejichž politické pevnosti nebyly komise přesvědčeny, po určitý čas pracovat v dělnickém prostředí, aby si osvojili „správné třídní postoje“. Funkce tajemníka Svazu byl zbaven Jan Noha, který po dobu tvůrčího stipendia Jana Otčenáška spisovatelskou organizaci řídil. Nohu nahradil Ivan Skála, jemuž po opětovném Otčenáškově odchodu na pracovní dovolenou v září 1959 připadla funkce prvního tajemníka. Ladislav Fikar, ředitel nakladatelství Československý spisovatel, musel uvolnit funkci Janu Pilařovi, dosavadnímu šéfredaktorovi Literárních novin. Vedením tohoto týdeníku pověřilo předsednictvo Svazu předválečného komunistu Josefa Rybáka. Literární noviny opustil „jen“ Jaroslav Putík, kterému byla dávána vina za neregulovanou „filozofickou

JIRÍ ŠTOLA

přiznal oprávněnost kritiky časopisu Květen, jehož je odpovědným redaktorem, a zároveň vyslovil požadavek, aby se časopis hodnotil jako celek. Znamená to podle něho vidět některé nesporné kladné momenty, jimiž k vývoji mladé české literatury přispěl, a zároveň některé těžké chyby, ke kterým v něm došlo. Květen je dnes po mnoha stránkách v neutěšeném stavu, konstatuje soudruh Štola: „Je to především v důsledku názorové krize, krize teorie a kritiky v časopise, způsobené mnohým zakolísáním i teoretickou nevyhraněností, i tím, že některým názorům se vinou málo přesné a přesvědčivé formulace správně neporozumělo, i tím, že teoreticko-kritická část Května trpí malým pochopením společenského významu umění, ústupem od závažných společenských a kulturně politických otázek a nedostatkem takových pozitivních myšlenek, jež by dokázaly přesvědčit, strhnout, podněcovat vlastní tvůrčí práci...“

Zpráva o Štolově sebekritice otištěná v Literárních novinách 1959, č. 11

diskusi“, jež probíhala v letech 1956–57. Nové obsazení získaly též mnohé redakční a ediční rady. Z Československého spisovatele museli odejít Jan Grossman, Josef Hiršal, Kamil Bednář, Vítězslav Kocourek a na vlastní žádost též šéfredaktor redakce soudobé prózy Adolf Branald. Josef Škvorecký pak ztratil místo v revue Světová literatura.

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

Úpravy edičního plánu nakladatelství Československý spisovatel se uskutečnily ve shodě s výsledky analýzy produkce českých beletristických nakladatelství vypracované Hlavní správou tiskového dohledu. Rozmetána byla mimo jiné sazba knih Skřivánek na niti Bohumila Hrabala, připravovaného autora knižního debutu, i Svět jazzu muzikologa a hudebního redaktora časopisu Květen Lubomíra Dorůžky. Vyjít nemohlo ani nové vydání prózy Věno perzekvovaného Josefa Knapa (→ s. 50, odd. *Cenzura*).

S nástupem Jana Pilaře do funkce ředitele Československého spisovatele se změnil také celkový profil nakladatelství (→ s. 60, odd. *Nakladatelství*). Jeho těžištěm zůstala sice původní tvorba románová, básnická, kritická i publicistická, ale jejím hlavním jmenovatelem nyní bylo „sepětí se životem“. V souladu s tímto požadavkem přinesla změna vydavatelského plánu vznik nových edičních řad, mimo jiné estetickou edici Profily, náročný a čtenářsky brzy velmi úspěšný projekt Klubu přátel poezie, prozaickou knižnici Život kolem nás, reflektující v povídkách, novelách, románech i reportážích soudobou společnost. Právě tato řada původní ideologický aspekt poměrně rychle ztratila. Přetrvávající ekonomické obtíže Svazu, prohloubené obratem v koncepci nakladatelství, se podařilo brzy překonat zásluhou promyšlených reedičních počínů, abonentních programů i úspěšnosti nových knižnic.

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

Takzvané umělecké brigády, jichž se spisovatelé na přelomu padesátých a šedesátých let, podobně jako kolem roku 1950, organizovaně účastnili, tvořily

Václav Lacina,
Josef Rybák
a Ladislav Štoll
na Sjezdu
socialistické kultury,
8.–11. 6. 1959



součástí mohutné kampaně předcházející *Sjezdu socialistické kultury*, který se konal 8.–11. června 1959 v Praze. Tato masová akce, programově navazující na Sjezd národní kultury z roku 1948, dávala všem zúčastněným (tvůrčím uměleckým pracovníkům, vědcům, učitelům i tzv. osvětovým činovníkům) prostor k deklarativnímu potvrzení obratu v kulturním životě. Právě v nich spatřovali komunističtí ideologové nástroj, který měl napomoci „přetvořit duchovní život lidí, jejich vědomí, jejich myšlení“ a naplnit tak nutnou podmínku k vybudování socialismu. Průběh sjezdu a jeho závěry však vyzněly jako pouhá manifestace jednoty.

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

Tento trend potvrdila též iniciativa ÚV KSČ na počátku roku 1960, kdy vznikl *Výbor socialistické kultury*, jehož úkolem bylo uvést do praxe jak závěry Sjezdu

socialistické kultury, tak přijatého stranického dokumentu. Pod předsednictvím Ladislava Štolla sdružoval Výbor zástupce tvůrčích svazů (ze spisovatelů to byli Jan Drda, Jiří Hájek, František Hrubín, Peter Karvaš, Marie Majerová a Ivan Skála), vědeckých pracovišť i státní a stranické představitele. Fakticky tak dohlížel na prosazování stranické linie ve všech uměleckých oborech, ve vědě i školství. (O vznik podobné organizace usilovala komunistická strana po květnu 1945 několikrát, ale ani Výbor socialistické kultury její představy nenaplnil.)

Z přímého podnětu ÚV KSČ připravil Výbor (po předcházející mohutné kampani) *Konferenci o současných úkolech socialistické umělecké kritiky* (konanou 20.–22. února 1961, knižně s tit. *Umění a kritika*, 1961), která měla soudobé hodnocení uměleckých děl ve sdělovacích prostředcích uvést do souladu s představami stranických funkcionářů (→ s. 133, kap. *Myšlení o literatuře*). Aktivity Výboru však pozvolna ztrácely na síle a roku 1965 ustaly zcela. Utužení kulturního života na přelomu let 1958 a 1959 ovšem nepřineslo jednoznačný výsledek: proces částečné liberalizace, zahájený v polovině padesátých let, se podařilo poněkud zpomalit, nikoli zastavit. Pokus o restituci budovatelského ideálu se přes všechnu svou razanci a administrativní podobu nepodařil. Oproti počátku padesátých let se totiž situace v oblasti literatury a literárního života změnila přinejmenším v tom, že značná část spisovatelské obce, která kdysi tento ideál spoluutvářela a proboujovávala, už ztrácela svou někdejší víru a velmi spontánně mířila k jinému pojetí role literatury a jejího místa ve společnosti. K diktátu politiků začali spisovatelé a jimi ovládané svazové orgány přistupovat nikoli s nadšením či se strachem, nýbrž spíše polemicky. Vnější zásahy tak spisovatelskou obec, respektive některé její progresivnější části, spíše stmelovaly. Začínala se utvářet opozice mezi spisovateli, jejich organizací a vedením strany a státu.

■ Počátky liberalizace literárního života

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

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

Posuny uvnitř KSČ zřetelně vyjevil až její XII. sjezd (4.–8. prosince 1962), jenž zformuloval program dílčího uvolnění veřejného života. Průlomem se v tomto směru stalo připuštění části „omylů“, jichž se komunistická moc v éře stalinismu dopustila, a následné soudní rehabilitace komunistických funkcionářů odsouzených v inscenovaných procesech. Proměna tváře vládnoucí strany, veřejně patrná od roku 1963, byla impulzem k obratu v chování obyvatelstva. Zvolna pomíjelo komunikační vakuum, vzrůstal vliv stále otevřenější publicistiky a diskuse o aktuálních problémech se staly průvodním jevem obrody zájmu o věci veřejné. Kniha Ladislava Mňačka *Opožděné reportáže*, kriticky se vyslovující k nedávné československé minulosti, dosáhla ve slovenštině (*Oneskorené reportáže*, 1963) a v českém překladu (1964) více než stotisícového nákladu (→ s. 307, kap. *Próza*).

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

Charakteristickým příkladem posunu ve vnímání marxismu bylo vydání knihy filozofa Karla Kosíka *Dialektika konkrétního* (1963). Práce se snažila překonat zjednodušeně politizující pojetí marxistické filozofie a v souladu s tendencemi v dalších státech východního bloku (které v Polsku reprezentoval

kupříkladu Adam Schaff) směřovala k obecnému tázání po člověku a jeho existenci. Ústřední „problém odcizení“ nechápal Kosík pouze v Marxově pojetí „odcizené práce“ (tedy odcizení člověka od produktu vlastní pracovní činnosti); v návaznosti na ontologické chápání „odcizení“ mířil až k existencialistickému vnímání jedince v jeho konkrétní každodennosti (→ s. 144, kap. *Myšlení o literatuře*).

Kosíkova kniha stejně jako články a diskuse, zveřejňované na stránkách kulturních periodik, přispívaly k rozšiřování obzorů i ke stále zřetelnější názorové pluralitě. Společnost se otvírala myšlenkám donedávna vylučovaným z oficiální komunikace či pouze trpěným na jejím okraji. Respekt si získávalo experimentální umění, zesílily kontakty československé kultury s kulturou evropskou, podněcované aktivitou Svazu československých spisovatelů, který podporoval zahraniční návštěvy (mj. Jean-Paul Sartre a Simone de Beauvoirová v roce 1963) a stáže. Zásahu na opětovném včleňování československé kultury do širšího evropského i světového kontextu měly též stati, překlady a rozhovory publikované v časopisech kulturního zaměření, ale také překladatelské počiny knižních nakladatelství a divadelní dramaturgie. Zpřístupňovaly díla marxisty opomíjeného či kritizovaného existencialismu; vedle inscenací světového absurdního dramatu (Eugène Ionesco, Samuel Beckett) dosáhla značného ohlasu jeho česká obdoba (Václav Havel). Toto stýkání podporované úspěchy, jichž dosáhla československá umělecká tvorba v zahraničí, zpochybňovalo možnost izolovaného vývoje socialistického umění i teorii permanentního zápasu ideologicky protichůdných táborů.

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

Stále patrnější rozdíl mezi dvěma proudy marxistické estetiky (názorově otevřenějším a rigidním) se ostře vyhroutil na mezinárodní konferenci o díle Franze Kafky, pořádané u příležitosti 80. výročí spisovatelova narození na zámku Československé akademie věd v Liblicích u Prahy ve dnech 27.–28. května 1963 (knižně *Franz Kafka. Liblická konference 1963*, 1963). Iniciativa ke konání symposia vzešla od Alexeje Kusáka a Františka Kautmana, kteří dokázali pro svou ideu získat některé přední funkcionáře KSČ, zejména Pavla Reimana. Na konferenci samé se primitivně ideologizující přístup východoněmeckých badatelů střetl s liberálnějším přístupem českých a západních

marxistů (Eduard Goldstücker, František Kautman, Roger Garaudy, Ernst Fischer), upozorňujících na existenciální rozměr Kafkových próz. Snad nejdůležitější referát přednesl filozof Ivan Sviták, jenž apeloval na myšlenkový a etický rozměr spisovatelovy tvorby. Vědeckou důležitost symposia tak převýšil jeho dosah politický. „Kafkovská“ konference uvolnila v kultuře stavidla diskusím o řadě palčivých problémů. (Význam zlomového momentu, od něhož vedla přímá cesta k dění let 1968–69, jí byl přidělen také ve zpětném pohledu komunistických politiků v období normalizace.)

Značnou rozvolněnost literárního prostoru potvrdil *III. sjezd Svazu československých spisovatelů*, konaný v květnu 1963 v Praze (knižně 1963). Pracovní setkání členů spisovatelské obce se organicky vřadilo do druhé vlny kritiky kultu osobnosti a odstraňování důsledků stalinismu. Spisovatelé se snažili překonat představu schematického a neživotného socialismu, pokoušeli se upozorňovat na dlouho přehlížené humanistické ideály a usilovali o jejich znovuvedení do života. Řada z nich odsoudila zločiny stalinismu a pojmenovala chyby, kterých se komunistická strana dopustila procesy v padesátých letech. Spisovatelská obec se vyrovnala též s rehabilitací davistů a tzv. slovenských buržoazních nacionalistů (Gustáv Husák či Laco Novomeský, který v té chvíli již byl členem Svazu). Období počátku padesátých let, nazývané nyní obdobím schematismu, spisovatelé hodnotili již s přihlédnutím k širším politickým okolnostem; kritizovali i nedávné omyly a neadekvátní řešení problémů v kulturní oblasti v letech 1958–59. Během roku 1963 se jimi zabývala členská komise Svazu československých spisovatelů: výsledky jejího šetření zveřejněny nebyly, avšak postiženým literátům byla otevřena cesta k profesnímu působení (jednalo se o Josefa Vohryzka, Ladislava Fikara, Josefa Hiršala, Jana Grossmana, Kamila Bednáře, Vítězslava Kocourka ad.). Už z vystoupení na sjezdu byla v spisovatelských řadách zřejmá neskrývaná názorová rozrůzněnost. Tuto diferenciaci zrcadlilo také složení ústředního výboru Svazu, v němž ovšem chyběli zástupci nejmladší generace. Na společné kandidátce do ústředního výboru se objevilo dvacet čtyři nových jmen (voleno bylo čtyřicet pět spisovatelů, z toho třicet českých a patnáct slovenských). Tajemníky se stali výrazní nositelé kritických názorů



Eduard Goldstücker a Anna Seghersová
na konferenci o Kafkovi v Liblicích,
27.–28. 5. 1963



Arnošt Lustig,
Karel Kostroun
a František Gel
na III. sjezdu Svazu
československých
spisovatelů,
22.–24. 5. 1963

(Karel Ptáčník, Vojtech Mihálik, Ivan Kříž), funkci prvního tajemníka si však udržel stoupenec konzervativního křídla Ivan Skála. Poměry ve Svazu dospěly do stadia, kdy obě hlavní názorové skupiny alespoň na čas našly společnou platformu. Mezi proudem nesmiřujícím se v padesátých letech s diktátem kulturní politiky a umělci, kteří se podíleli na jejím uvádění do praxe, se objevila až překvapivá ochota ke spolupráci a vůle k proměně svazového života.

Klíčovými problémy, vůči nimž se oba směry vyhraňovaly, bylo hodnocení padesátých let, zvláště jejich kulturní linie, dále otázka meziválečné avantgardy a vztah k abstraktnímu umění. Sjezdové výhrady proti autoritativním textům Ladislava Štolla a Jana Petrmichla, které prezentovaly dogmatismus předchozího desetiletí, vyslovili Laco Novomeský, Ladislav Mňačko, Jan Trefulka, Milan Kundera, ale také Jan Štern (svého času militantní přispěvatel Tvorby). Štollovi a Petrmichlovi obhájci se naopak snažili jejich výhrady zmírnit poukazem na dobovou zakotvenost obdobných názorů. To však v zásadě odmítly posjezdové diskuse v kulturním tisku. Došlo tak k zřetelné polarizaci literárního prostoru. Na jedné straně stáli literáti s obranářskými postoji, zamlčující vlastní podíl na tzv. deformacích kulturního života v poúnorovém období, na druhé straně spisovatelé a publicisté, jejichž stanoviska vycházela z vnitřní sebekritiky, názorového prozření a pocitů odpovědnosti, ale nejednou mohla být motivována také osobními důvody a antipatiemi (například značná část bývalého okruhu Tvorby z přelomu čtyřicátých a padesátých let zaujala po roce 1960 protištollovské, antidogmatické postoje). Vyhraňování obou směrů se však neodehrávalo pouze na poli umění, byl se projevovalo v diskusích

o realismu a antirealismu, respektive společenské úloze umělecké tvorby a jejím poměru k ideologii, ale především v rovině etické a politické.

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

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

Projekt nového dohledu nad kulturou a jejím řízením, formulovaný XII. sjezdem KSČ, nalezl konkrétní výraz počátkem roku 1964 v zřízení *Československého ústředí knižní kultury* – mezičlánku státních orgánů, tvůrčích svazů a polygrafického průmyslu (→ s. 56, odd. *Nakladatelství*). Při této instituci vznikl též časopis *Knižní kultura*. Současně byl připravován nový autorský zákon (O dílech literárních, vědeckých a uměleckých), který nabyl právní platnost v roce 1965, zatímco zákon tiskový, schválený o rok později, platil od roku 1967.

Vedení komunistické strany odmítalo i nadále tendence zprostit literaturu její politické, ideologické a instrumentální úlohy. V roce 1963 obnovil Ústřední výbor KSČ činnost ideologické komise a projednával situaci v kulturní oblasti. Tato debata vyústila v předjaří 1964 v rezoluci *Poslání a stav kulturních*

časopisů (in *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od listopadu 1962 do konce roku 1963, 1964*), podrobně analyzující pokusy literátů nastolovat otázky o společenské funkci umění a kritizující šíření nemarxistických názorů v literárních časopisech. Svaz československých spisovatelů sice doporučoval redakcím i své tiskové komisi, aby těsněji spolupracovaly s ideologickým oddělením ÚV KSČ, v praxi však víceméně pouze sledoval a formálně zastřešoval spontánní vývoj.

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

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

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

Jestliže v první polovině šedesátých let vstoupila československá kultura zpět do širšího evropského i světového kontextu, po roce 1965 dosáhli někteří tvůrci nesporného mezinárodního uznání. „Světovost“ se tak poznenáhlu stávala měřítkem úrovně umělecké práce.

Mezinárodního ohlasu se dostalo zvláště tzv. nové vlně české kinematografie, reprezentované režiséry Milošem Formanem, Jiřím Menzlem, Ivanem Passerem, Věrou Chytilovou, Janem Němcem, ze starších pak Oldřichu Lipskému či dvojici Ján Kadár – Elmar Klos. Prestiž československého filmu

Ján Kadár, Elmar Klos
a Ida Kamińska
při přebírání Oscara,
1966



zvýšilo udělení Oscara snímkům *Obchod na korze* (rež. Ján Kadár – Elmar Klos, literární scénář Ladislav Grosman) za rok 1965 a filmu *Ostře sledované vlaky* (rež. Jiří Menzel, podle novely Bohumila Hrabala) za rok 1967. Významné evropské ceny obdržel další Menzlův film *Rozmarné léto* (podle literární předlohy Vladislava Vančury) a parodie Oldřicha Lipského *Limonádový Joe* (scénář a literární předloha Jiří Brdečka). Značnou odezvu vyvolaly také Formanovy *Lásky jedné plavovlásky* z roku 1965. Kultovním filmem mladé generace se stal muzikál *Starci na chmelu* (1964) režiséra Ladislava Rychmana a scenáristy Vratislava Blažka, kteří konfrontovali svět dospělých s upřímností té části dospívající mládeže, která se mu nepřizpůsobuje a spontánně odmítá veřejné pokrytectví. Nápadité písňové texty i využití elektrických kytar odpovídalo citění nastupující generace, která nebyla bezprostředně zatížena válečnými zážitky, politickými poválečnými zápasy a dramatem února 1948.

Značná část mládeže vnímala československou realitu vyostřeně, netajila se výhradami vůči politice KSČ i obdivem k západnímu životnímu stylu a kultuře, do níž zahrnovala též sílící oblibu rockových (bigbeatových) skupin, záhy napodobovaných i v domácím prostředí. Jestliže se na počátku šedesátých let těšila mezi mladými lidmi značnému zájmu poezie, včetně písňových textů Jiřího

Suchého, vycházejících z poetismu, kolem roku 1965 se jejich vkus změnil. Programově tvrdší projev rockové hudby vyžadoval adekvátní české texty, z nichž se však nevytratila osobitá lyrika a smysl pro dadaistické hříčky, takže řada písní složená v tomto období následně „zlidověla“. Pozvolný zrod kulturního stylu nejmladší generace, zřetelně zasažené západními vlivy a tvořící protiváhu oficiální kulturněpolitické linii, komunistické vedení znepokojovalo. Neklid stranických orgánů prohlubovala rovněž postupná ztráta autority mládežnických organizací, zvláště Československého svazu mládeže, který na úrovni nižších složek přestával plnit politickovýchovné poslání. Projevovaly se v něm též svobodomyšlné a kritické tendence, patrné především mezi středoškolskými a vysokoškolskými studenty. Ti usilovali o autentické vyjádření svých postojů a názorů, ovšem dříčší příležitosti, kterých se jim dostalo, nemohli plně využít. Zásah Sboru národní bezpečnosti při studentském majálesu v Praze v roce 1965, s tím spojené vyhoštění amerického básníka Allena Ginsberga i rozháňení májových setkání u pomníku K. H. Máchy na pražském Petříně dokládaly, jak se komunistická moc stále obávala jakýchkoli spontánních projevů veřejnosti. Generační rozdíly, podmíněné odlišnou životní zkušeností i rozdílným vnímáním skutečnosti, tak přispívaly k prohloubení názorové diferenciaci společnosti v politické i kulturní sféře.

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

Svaz československých spisovatelů byl vzrůstající pluralitě kulturního i literárního prostoru nakloněn. Podporoval setkávání i konfrontaci jednotlivých uměleckých proudů, i když se přitom takticky zaštiťoval (poněkud alibistickou a rozpornou) podmínkou ideové jednoty vnitřně diferencované kulturní obce. Tak ji 9. června 1965 formuloval první tajemník Svazu Jiří Šotola na slavnostním plenárním zasedání u příležitosti dvacátého výročí osvobození Československa. V těchto mezích, daných zvolenou taktikou, podporovalo



Allen Ginsberg jako Král majáles, 1. 5. 1965

předsednictvo Svazu svobodu tvorby a nezávisle na nadřazených státních a stranických institucích začalo připravovat tzv. pozitivní program literatury, který měl vytvořit podmínky k práci všech umělců a zajistit jí respekt ve společnosti.

■ Spor o Tvář

V realizaci proklamovaných zásad vedení Svazu československých spisovatelů nebylo důsledné. Odvolávalo se sice na jednání redaktorů svazových časopisů o sporných statích s Hlavní správou tiskového dohledu a ideologickou komisí ÚV KSČ, ale nedokázalo prosadit vznik dalších kulturních periodik. Navíc, v rozporu s aspirací zastřešovat a sjednocovat literární život, neakceptoval Svaz takové výrazné osobnosti, jakými byli Václav Černý, Jindřich Chalupecký, Jan Grossman, Jiří Kolář či Vladimír Justl, tedy vesměs kritici a tvůrci, jimž vládnoucí režim nedůvěřoval. Alibismus svazové i celospolečenské praxe nazval Václav Havel v diskusním vystoupení na zmíněném červnovém zasedání pléna Svazu „úhybným myšlením“. Podle Havlova názoru neměl Svaz „smlouvat mezi literaturou a politikou“ a „nikdy by se asi neměl stát institucí, která dává direktivy jak psát a vytyčuje literatuře jakékoli umělecké úkoly. Právě naopak: musí pomáhat literatuře, aby byla skutečně a co nejlépe literaturou, spisovatelům, aby byli co nejsvrchovaněji sami sebou, časopisům, aby byly tím, čím být chtějí, a čím tedy jediné mohou být dobře.“ Autor tímto příspěvkem zpochybnil jakékoli politické řízení a usměrňování kultury tvůrčími svazy i státními a stranickými orgány (zčásti publikováno v Literárních novinách 1965, č. 25, kompletně čas. Sešity pro mladou literaturu 1968, č. 21).

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

Spor o Tvář nezakrytě vyjevil nejen obecný problém touhy po autonomii umělecké i kritické tvorby a snahou o její kontrolu, nýbrž logicky vyústil v konflikt mezi redakcí nonkonformního časopisu (a s ním sympatizujících

spisovatelů) na jedné straně a ideologickou komisí ÚV KSČ i některými členy vedení Svazu československých spisovatelů na straně druhé. Svaz se o Tvář kriticky zajímal už od jejího zrodu, v druhé polovině roku 1965 však začal připravovat výměnu šéfredaktora a proměnu časopisu v publikační prostor pro mladé autory. „Tvářisté“ na podporu stávajícího charakteru časopisu uspořádali podpisovou akci a vytvořili *Aktiv mladých*, „dobrovolné pracovní sdružení“ literátů do pětatřiceti let při Svazu československých spisovatelů. Pouze třetina z nich byla ovšem kandidáty členství spisovatelské obce. Ve vztahu k Svazu mohl Aktiv působit jako svébytný subjekt a plnit roli obhájce ideové plurality v literárním životě.

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

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

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

Struktura svazového tisku se tak proměnila. Vedle Sešitů pro mladou literaturu začala na počátku roku 1966 vycházet stále odkládaná revue Orientace a na Slovensku se nabídka kulturního tisku rozšířila o literárněteoretický časopis Romboid. Problémy svazového života, kritizované Václavem Havlem

a dalšími, tedy nedůslednost v plnění sjezdových usnesení (zejména pokud šlo o literární skupiny a „falešnou reprezentaci“ Svazu, zdráhajícího se přijmout do svých řad některé tvůrce), však zůstávaly nedořešeny či vůbec neřešeny.

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

Svaz československých spisovatelů, včetně svého předsednictva a ústřed- ního výboru, pozbyl během diskusí o Tváři celistvost. Emancipační snahy spisovatelské organizace již dospěly do stadia, kdy nebyla ochotna plnit diktát ideologické komise ÚV KSČ. Bez větší odezvy přijala *Rezoluci XIII. sjezdu KSČ k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury* (Nová mysl 1966, č. 12), v níž komunistická strana nadále obhajovala a zdůrazňovala svou úlohu při řízení kulturní sféry a opakovaně vystoupila s programem politicky angažo- vaného umění. Toto přitvrzení však u československé veřejnosti jen zvyšovalo rozpaky z protichůdných kroků komunistického vedení. To na jedné straně lpělo, ve shodě s textem platné ústavy, na své moci a na udržení kontroly nad všemi oblastmi života, na druhé straně ale víceméně ignorovalo pronikavou politickou změnu v Sovětském svazu, kde v říjnu 1964 Nikitu Chruščova, krátce předtím okázale přivítaného v Československu, vystřídal v čele komunistické strany Leonid Brežněv a s ním spjatá skupina neostalinistů. Snaha o vlastní politiku, jak ji praktikoval Antonín Novotný, poprávala kulturní a vědecké sfé- ře i po roce 1964 poměrně značné možnosti, zvláště v porovnání se sousední Německou demokratickou republikou i některými dalšími státy sovětského bloku. Novotného vedení se ovšem ocitalo ve dvojím tlaku: sovětským neosta- linistům a jejich přívržencům, včetně českých i slovenských, se zdálo příliš měkké a nedůvěryhodné, pro reformně smýšlející komunisty i početnou část nekomunistické veřejnosti zase málo liberální.

■ Mezi literaturou a politikou

V daných poměrech se spisovatelé mohli profilovat jako svědomí společnosti i mravní protiváha moci a směřovat k aktivitám, které se stále zjevněji orien- tovaly na politickou oblast. Bez dalšího politického uvolnění zůstávala totiž přirozená touha tvůrčí inteligence po svobodném konání, a zvláště svobodě slova, v půli cesty, navíc, jak potvrzovala dosavadní zkušenost, permanentně ohrožovaná recidivami necitlivých mocenských zásahů. Ačkoli se napětí mezi spisovateli a politickou mocí neustále stupňovalo, nebylo možné, aby se vedení

ZBYNĚK HEJDA

Z HOSPODY

Z hospody je cíp hudby znát.
Té na křečovou žílu.
Polibek. Nebo zamlaskat
je slyšet už ty z jílu?

NEVĚSTÍ CESTY

Nevěstí cesty!
Černé kočáry nocí svatební jedou.
Pak: nachový ví jen pestík
ruka, žehnaná Lédou.

Jezera dívek tichá!
Ruce vaše jak vodní ptáci ještě se plaší.
Pak: bílá, měsíčná břicha
houština klínů zháší.

UŽ UŽ SE USMÍVÁ

Už už se usmívá
a ještě rukou plaší
co asi . . . Nebo přešívá
si něco na rubáší?

A radost! Už ji má
tam v tváři, která teří.
Šly děti. Nad nima
z ptáčků sedrané peří.

V LITOMĚŘICÍCH

Od boku vzhůru
celý promodral,
jako by na mor . . .
Tak tenkrát shledán
pod peřinou.
A v kapse básně kus,
poznámenaný hlínou . . .

A už se scházeli
nepozůstali k pohřbu.
Podzimek zlát.
Básník
jak mramor
promodrával dál . . .

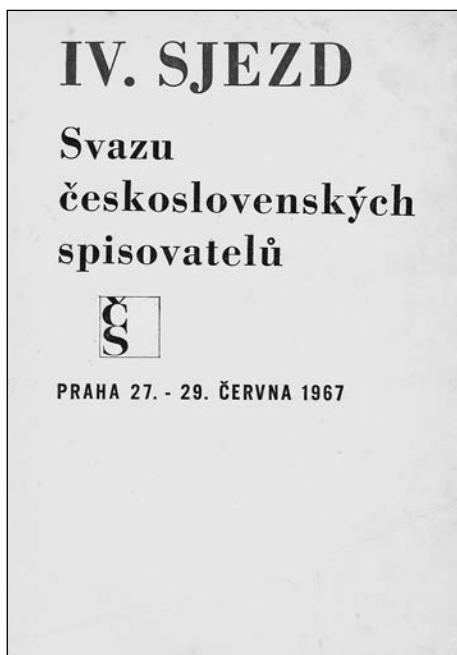
Svazu ocitlo na vysloveně protikomunistických a protisocialistických pozicích. V předsednictvu spisovatelské organizace i mezi jejími reformně naladěnými členy si uchovávali značný vliv lidé, kteří považovali původní komunistické a socialistické ideály za nezpochybnitelnou hodnotu. Jejich přesvědčení upevňovalo jak opětovné docenění avantgardy, zastávající v meziválečném Československu i ve světě levicové postoje, tak celková politická atmosféra v západní Evropě, v níž právě slavily úspěch socialistické strany a kde se veřejné mínění, také zásluhou mladých radikálů, posunulo výrazně doleva. Mezi většinou kriticky smýšlejících spisovatelů převládalo mínění, že socialismus, zbavený deformací a chyb, je v zásadě správná věc, jíž po příslušných reformách patří budoucnost. Někteří z nich tímto způsobem vyřešili dilema mezi někdejší vírou v stalinskou podobu socialismu a postupným vystřízlivěním, které mnohdy vyústilo až v pocity viny a mravní spoluzodpovědnosti. Ostatně značná část československé společnosti, jejíž nálady umělci vyjadřovali i spoluutvářeli, sdílela shodné či podobné názory.

Všechny tyto protichůdné tendence vyvrcholily roku 1967 příznačně na půdě Svazu československých spisovatelů, a to ve sporech o svazový týdeník *Literární noviny*, který byl již od svého vzniku v padesátých letech periodikem nejenom úzce literárním, ale i kulturně-politickým. Jestliže však *Literární noviny* byly založeny s úkolem propagovat stranickou linii v kultuře, v průběhu šedesátých let se stále zřetelněji stávaly platformou pro kritický postoj k aktuálním kulturním a politickým problémům současnosti. Vedle ukázek beletrie, literárněkritických statí a polemik se tak na jejich stránkách otevíral prostor pro závažná ekonomická i sociologická témata, čímž fakticky suplovaly úlohu neexistujícího kriticky zaměřeného politického týdeníku. Četné zásahy Hlavní správy tiskového dohledu nedokázaly profil *Literárních novin* změnit. Ideologická komise ÚV KSČ se proto při jednáních s vedením Svazu i redakcí *Literárních novin* snažila dosáhnout zúžení záběru periodika a obrátit pozornost redakce výhradně k literární problematice, pojímané v duchu oficiální stranické linie. Svaz na tyto výtky zprvu reagoval dílčími personálními obměnami redakční rady a formálním zrušením funkce šéfredaktora, přičemž na místě odpovědného redaktora nadále ponechal Milana Jungmana. I ten však musel počátkem roku 1967 nastoupit tvůrčí dovolenou a spolu s Ludvíkem Vaculíkem redakci opustit, neboť Ústřední výbor KSČ odchodem nepohodlných redaktorů podmínil další vydávání časopisu. Ve snaze o kompromis převzal řízení *Literárních novin* Jiří Šotola, jehož povinnosti prvního tajemníka Svazu zase v podstatě přejali nově zvolení tajemníci Karel Ptáčník a Juraj Špitzer. Komunistické vedení tak sobě i veřejnosti opět demonstrovalo odhodlání udržet si kontrolu nad kulturou a médii.

Permanentní napětí mezi spisovatelskou obcí a stranickými představiteli umocnil nový tiskový zákon, který vstoupil v platnost 1. ledna 1967. Cenzurní praxi, již ustavením *Ústřední publikační správy* legalizoval, spisovatelé odmítali

jako popírání svobody tvorby i svobody slova. Své politické názory a postoje již navíc nehodlali skrývat, jak to ukázala reakce na šestidenní válku mezi Izraelem a arabskými státy Egyptem, Sýrií a Jordánskem v červnu 1967. Československá vláda a nejvyšší stranické orgány označily, ve shodě se stanoviskem Sovětského svazu, za agresora i viníka krize na Blízkém východě Izrael. Naproti tomu spisovatel Arnošt Lustig (novinářský zpravodaj a svědek událostí v první izraelsko-arabské válce v roce 1948) i šachový velmistr a publicista Luděk Pachman adresovali protest proti jednostrannému hodnocení událostí přímo Ústřednímu výboru KSČ. Oficiálně šířenou protiizraelskou atmosféru se pokusily rozptýlit Literární noviny článkem Spisovatelé a Střední východ, jenž byl Ústřední publikační správou zastaven. Spisovatel Ladislav Mňačko dokonce na protest proti vládní politice emigroval do Izraele. Reakce spisovatelů a některých vlivných novinářů souzněly v této otázce s míněním nezanedbatelné části veřejnosti, která si ještě pamatovala mimořádnou podporu komunistického Československa Izraeli po únoru 1948 a proarabský postoj vlády vnímala jako politický obrat učiněný pod tlakem Sovětského svazu.

V takto vypjatém ovzduší končily přípravy *IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů* (knižně *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů /protokol/, 1967*). Komunističtí ideologové se zcela oprávněně obávali narušení sjezdového jednání otázkami politickými a etickými, o nichž se rokovalo i na



Obálka protokolu IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1968

předchozích dvou sjezdech. Kritická vystoupení očekávali především ze strany autorského okruhu bývalé Tváře, který si spojovali s osobností Václava Černého a s antikomunistickou emigrací na Západě, konkrétně s časopisem Svědectví Pavla Tigrida. Černý se s ním setkal při dvouměsíční návštěvě Francie na jaře 1966, kde jeho cestu sledovala Státní bezpečnost. Významnou roli prostředníka přisuzovalo komunistické vedení spisovateli Janu Benešovi, jenž byl trestně stíhán za to, že od roku 1964 ve Svědectví publikoval pod pseudonymem seriál o kulturní a politické situaci v ČSSR, a který byl proto v roce 1966 odsouzen do vězení za podvracení republiky. Znepokojení stranických předáků pramenilo rovněž z mimoliterárních aktivit spisovatelů-komunistů v okruhu Li-

terárních novin a Hosta do domu i z konfliktních jednání mezi vedením Svazu a ideologickou komisí ÚV KSČ v době příprav sjezdu.

Třídenní sjezdové jednání, zahájené 27. června 1967, otevřel Milan Kundera doplněním dokumentu *Návrh stanoviska ÚV SČSS k některým otázkám československé literatury*, který již byl připraven a schválen předsednictvem Svazu československých spisovatelů a sjezdu byl předložen jako návrh rezoluce. Kunderovo vystoupení nahrazovalo obvyklý hlavní referát, zhodnotilo literární tvorbu posledních let a označilo ji za dobu nebývalého rozmachu. Kunderův výklad vycházel z obecných úvah o vztahu národa, jeho kultury i svobody a neskrýval inspiraci v provokativních myšlenkách H. G. Schauera a T. G. Masaryka: „Spisovatelé čeští mají odpovědnost za samo bytí svého národa a mají ji dodnes, protože od úrovně českého písemnictví, od jeho velikosti či malosti, odvahy či zbabělosti, provinciálnosti či všelidskosti, závisí do značné míry odpověď na životní otázku národa: Stojí jeho existence vůbec za to?“

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

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

Ústřední výbor KSČ reagoval na sjezdové události, v kterých spatřoval předem připravenou a ze zahraničí řízenou provokaci, mimořádně tvrdě. S Milanem

Kunderou, označeným za hlavního ideového viníka, zahájil stranické disciplinární řízení a Pavlu Kohoutovi udělil důtku. Z KSČ byli vyloučeni Ivan Klíma, A. J. Liehm a Ludvík Vaculík; Jan Procházka byl uvolněn z funkce předsedy stranické organizace Svazu československých spisovatelů a jeho kandidatura do ÚV KSČ byla zastavena. Emigrant Ladislav Mňačko byl vyloučen ze strany a zbaven československého občanství. Napjatý vztah Svazu československých spisovatelů a představitelů komunistického režimu ještě znásobil ostře kritický *Manifest československých spisovatelů*, uveřejněný v Sunday Times 3. září 1967, od něhož se údajní signatáři (především z řad „tváristů“) distancovali. Jak se později ukázalo, jeho autorem byl historik Ivan Pfaff.

Ve snaze předejít zformování spisovatelské obce v názorovou opozici začal Ústřední výbor KSČ připravovat vznik *Výboru pro kulturu a informace* (obdobu Výboru socialistické kultury) a zároveň narušovat ekonomické i publikační zázemí Svazu československých spisovatelů. Faktický monopol Československého spisovatele na vydávání českých beletristických novinek měla omezit reorganizace edičních plánů nakladatelství Práce, Mladá fronta, jejímž ředitelem se stal Ivan Skála, a Svoboda, kde redakci beletrie vedl Jiří Hájek. Od 1. října 1967 byl Svazu odebrán jeho hlavní tiskový orgán Literární noviny a převeden přímo pod ministerstvo kultury a informací. Mocenský diktát vyvolal odpor spisovatelské obce, nové Literární noviny, lidově „Erárky“, nenalezly mezi spisovateli autorské zázemí a široký čtenářský okruh původních Literárních novin je bojkotoval. Informační embargo vytvořilo legendu o revoltě literátů; tisk poměrně rychle nahradily spontánně pořádané besedy občanů se spisovateli.

Zásah proti Literárním novinám se (po problémech Tváře a výměně redakční rady kulturně-historické revue Dějiny a současnost) stal jedním z posledních rázných činů, kterým se vládnoucí moc v předlednovém období snažila udržet kontrolu nad ideovým životem společnosti.

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

■ V období Pražského jara a jeho doznívání

Vnitrostranickou krizi z podzimu 1967 vyřešilo lednové zasedání ÚV KSČ, které rozdělilo nejvyšší státní a stranickou funkci mezi dva nositele. Z postu prvního tajemníka ÚV KSČ byl odvolán Antonín Novotný a nahradil jej Alexander Dubček. Začínalo Pražské jaro. Jeho dalším viditelným projevem byla

na sklonku března 1968 Novotného abdikace a volba Ludvíka Svobody československým prezidentem. V překotném tempu veřejného života, směřujícího k demokratizaci společnosti, naplňování programu ekonomické reformy a také k rehabilitaci závažných křivd, kterých se režim dříve dopustil, vznikl politický program „socialismu s lidskou tváří“. V dubnu byl přijat *Akční program KSČ*, brzy poté byla dokončena příprava federalizace československého státu a v červnu parlament schválil zákon o rehabilitacích i novelu tiskového zákona.

Probuzená občanská společnost se poměrně rychle vnitřně diferencovala a v průběhu jarních měsíců začala vystupovat s konkrétními návrhy a připomínkami. V zjitřené, naději prosycené atmosféře vznikl *Klub angažovaných nestraníků (KAN)*, společenství bývalých politických vězňů *Klub 231 (K 231)* i *Společnost pro lidská práva*, sledující dodržování Všeobecné deklarace lidských práv a svobod OSN. Československá, zvláště pak česká společnost v tomto směru nevnímala rozdíly mezi komunisty a nestraníky, rozhodující pro ni byla podpora celospolečenské reformy. Její čelní stoupenci publikovali své názory v denním a kulturním tisku a zúčastňovali se, často spolu s reformními politiky, četných mítinků, diskusních večerů a besed s občany.

Postoje veřejnosti ve značné míře ovlivňovaly úvahy předních intelektuálů a spisovatelů známých z nedávné minulosti kritickými postoji vůči oficiální politice (Karel Kosík, Milan Kundera, Ivan Sviták, Václav Havel ad.). Spisovatelé vytvořili *Klub kritického myšlení*, jehož smyslem bylo zajišťovat svobodnou výměnu názorů na základní problémy soudobého kulturního a politického dění. Zapojení spisovatelské obce do politického života dokládalo i to, že Svaz československých spisovatelů připravoval pod tradičním titulem Lidové noviny vydávání nezávislého deníku (vycházet měl od října 1968), zatímco literární týdeník typu původních „Literárek“, obnovený 29. února 1968, dostal titul Literární listy.

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

Právě tato organizace, vedená nyní Eduardem Goldstückerem, zřídila rehabilitační komisi, která do června 1969 projednala 168 žádostí spisovatelů odsouzených v politických procesech, nespravedlivě vězněných či těch, jimž bylo

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

V březnu 1968 se konalo plenární zasedání českých spisovatelů, které volalo – slovy Josefa Hiršala – k „morální inventuře“ všechny autory, podílející se na devastaci veřejného i literárního života v stěžejních momentech pounorového vývoje (od přeměny Syndikátu českých spisovatelů v Svaz československých spisovatelů přes spisovatelskou konferenci v roce 1959 a likvidaci Tváře až po události kolem IV. spisovatelského sjezdu). Působení Ladislava Štolla v oblasti české literatury shledala rehabilitační komise jako škodlivé (ve stejné době byl Štoll penzionován v rámci Československé akademie věd). Spisovatelé, kteří se ke svým někdejšími postojům a činům vyjádřili, je zdůvodňovali důvěrou v ideály komunismu i v politiku KSČ, ale někteří, jako například Jarmila Glazarová, rovněž připomínali nátlak stranických představitelů, jemuž byli v období politických procesů vystaveni. Na spisovatelském březnovém plénu se zřetelně vyjevily názorové neshody mezi spisovateli-komunisty aktivně ovlivňujícími literární život v předchozích dvou desetiletích, dále skupiny, jež zhruba od poloviny šedesátých let a zejména během IV. sjezdu vystupovala jako opozice nadřazených stranických orgánů, a konečně autorů, kteří nepatřili do řad KSČ a z oficiálního literárního života byli vylučováni či se pohybovali v jiném komunikačním prostoru. Tyto literáty, pokud se hodlali v budoucnu podílet na práci Svazu, sdružil *Kruh nezávislých spisovatelů (KNS)*, založený 29. března 1968 (program byl zveřejněn 4. července 1968). V jeho čele stanul Václav Havel. Deklarovaným cílem činnosti Kruhu byla péče o nezávislost kultury, její pluralitu i rovnoprávnost tvůrců, spočívající na odborných schopnostech a mravních zásadách. Podobně jako *Koordináční výbor tvůrčích svazů*, zřízený v květnu 1968, se Kruh přihlásil k povinnosti mravně bdít nad společenským vývojem.

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

Zatímco obyvatelé českých zemí výzvu spíše podporovali, na Slovensku, jež obrodný proces spojovalo především s touhou po politickém vyrovnání českého a slovenského národa formou federalizace, tomu bylo jinak. Komunistická strana Slovenska jako celek akci odmítla. Také vedení KSČ hodnotilo Dva tisíce slov jako útok proti základům socialistického zřízení a výzvu k občanské neposlušnosti, která svým radikalismem postupnou obrodu společnosti fakticky ohrožuje. V tomto smyslu se vyslovily též parlament a Národní fronta. Obavy vládních a stranických představitelů budila především možná reakce států Varšavské smlouvy, které již od února 1968 reformní proces v Československu ostře kritizovaly a na československé vedení vyvíjely téměř soustavný nátlak. Rozpor mezi uvolňováním poměrů v Československu a zjevným přitvrzením politického kurzu v Sovětském svazu, Německé demokratické republice a Polsku zužoval reformním komunistům manévrovací prostor. Jejich tušení se naplnilo, když provolání Dva tisíce slov rozhodně odmítl Sovětský svaz i většina zemí východního bloku.

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

ročník I.
27. června 1968
číslo 18
Literární noviny
ročník XVII. č. 18
cena 1.20 Kčs

TYPOTRÁŽI SÍLA

Nevěřte obrazům život našeho národa...
Nevěřte tomu, že neměli dost státnických zkušebnic, vědeckých institutů ani filosofického vzdělání...

více velkých dílců lidí, postupně ji vyměňovali za úřady, až si domáhl všechny a nic jemu už neměla.
Mimochodem tak říci a vidět to i u komunistů není ním, jejich zklamání mád vylučují je tak vskří jako zklamání ostatních...

- KTERÉ PATŘÍ
DĚLNÍKŮM,
ZEMĚDĚLCŮM,
ÚŘEDNÍKŮM,
VĚDCŮM,
UMĚLCŮM
A VŠEM

O kom ho se přit

A. J. LIHM

Donesedna jsem se navštívit k šéfredaktoru KANu, jehož jsem praxecky obdivovala po celý život...
Pozvali mě na svou schůzi a mně přišlo, že je to čest, když dnes nezávadně posloužím jako učitel komunistů na své nářky...
Nevěřte tomu, že neměli dost státnických zkušebnic, vědeckých institutů ani filosofického vzdělání...

příhod mohli nabízet víru potádní lidé, kteří by ji plynule proměňovali tak aby se vstalo hodila do moderného světa...

Funkce v komunistické straně byly modrémi i přitom stejných poměrů ze státi, její upnutí se státem uvedl A. Lomu, že strážila výrobu odstavce od výkonnosti, iniciativy a dole hospodářských organizací neměla říkat...

Zašel v komunistické straně Musíme říci a vědět, že i u komunistů neměli námi, kteří od nás očekávají, že dovedou řídit...

LITERÁRNÍ LISTY

TYDĚNÍK SVAZU ČS. SPISOVATELŮ

tohoto číslo vychází v nákladu 300000 výtisků



— KĚD NENASTANŮ KOMPLIKACE, MALO BY TO BÝT V DEVIATŮM MĚSÍCI DOSENĚM

Zašel v komunistické straně Musíme říci a vědět, že i u komunistů neměli námi, kteří od nás očekávají, že dovedou řídit...

řebý systému vládnout, kdy se v Kladu a mru na tak dle zkomponovali politické prostředí typu, Právě toady nevěřím, pravda prouh rovně, když se všecko ostatní předčertí...

Ave Bernard!

VLADIMÍR BUSTR

- PÍCHNOU DO OKA: bude skálená,
KLOUPNOU DO ŽEBER: budou s letácky,
DO DŮMU DO BRICHA: bude gumová,
RODNOU DO SERCE: bude nudná,
TRALALA! bude moje.

PAVEL JAK BUDU OBĚSEN

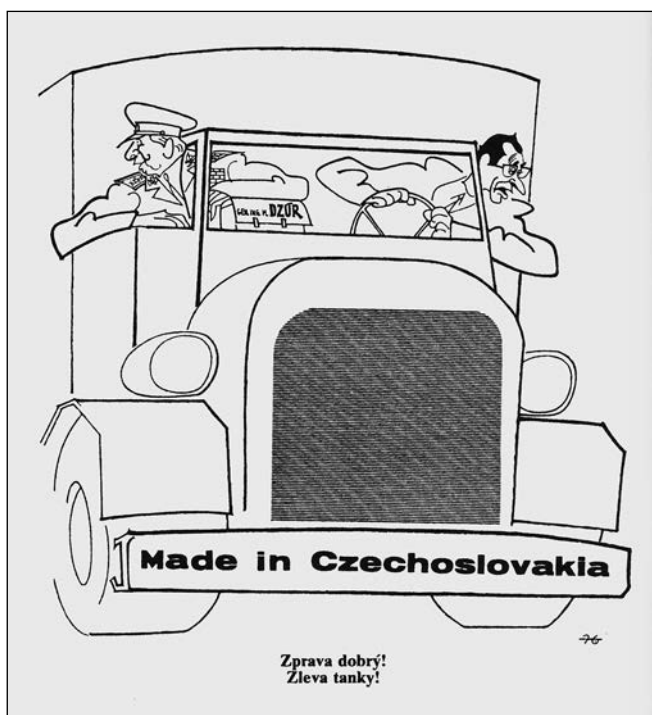
PAVEL KOHOŮT

Ve dvě v noci s pětka na sobotu me zavazil jítom Nový svět předčertí, aby se mne spáse, kde chci vstít...

Zavazil jsem se, Počk jsem mu odpověděl, že vstátné vědomé světné vstít...

socialistických států za postoje hraničící s vměšováním do vnitřních záležitostí Československa.

V průběhu letních měsíců nalezlo stanovisko předsednictva ÚV KSČ širokou podporu občanů; dopisem, datovaným 19. července 1968, ji vyjádřil též Svaz československých spisovatelů a ostatní tvůrčí svazy. Spisovatelská organizace pozvala do Československa pětičlenné delegace literátů ze Sovětského svazu, Polska, Bulharska, Maďarska, NDR, Rumunska, Jugoslávie a Kuby i několik významných tvůrců ze západních států (Louise Aragona, Elsu Trioletovou, Heinricha Bölla, Ernsta Fischera, J.-P. Sartra, Clauda Lévi-Strausse i další), aby se přesvědčili, že demokratizační proces probíhá v poklidu a při dodržování všech závazků, které Československo k socialistickému bloku má. Setkání členů politbyra ÚV KSSS a předsednictva ÚV KSČ na přelomu července a srpna 1968 v Čierné nad Tisou provázelo opětné vzednutí občanských aktivit s cílem podpořit československé představitele ve snaze o suverénní státní politiku. V Praze se kupříkladu konaly spontánní podvečerní diskuse u pomníku Mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí. Tyto postoje podnítilo také *Poselství občanů předsednictvu Ústředního výboru KSČ* („Vše, oč usilujeme, dá se shrnout do čtyř slov: Socialismus! Spojenectví! Suverenita! Svoboda!“; Literární listy, zvláštní vydání 26. 7. 1968), jehož autorem byl Pavel Kohout. Během rozhovorů v Čierné nad Tisou přistoupilo vedení KSČ na některé požadavky sovětské



Karikatura Miroslava Lidáka-Hadáka, srpen 1968

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

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

Následujícího dne, 22. srpna, jednal XIV. sjezd KSČ, jenž se původně měl konat až v září. Zasedání v pražských Vysočanech se však mohla zúčastnit jen část – převážně českých – delegátů. Na protest proti okupaci se o den později konala hodinová protestní generální stávka. Nejvyšší ústavní i straníční představitelé Československa byli odvezeni k jednáním do Moskvy.

Přes verbální podporu, již poskytovalo československému obrodnému procesu také mezinárodní společenství, podepsala většina československých představitelů (s výjimkou Františka Kriegla) 26. srpna tzv. moskevský protokol, jenž kromě obecných ustanovení o věrnosti marxismu-leninismu a splnění bodů z Čierné nad Tisou požadoval zákaz „protisocialistických“ organizací, nepovolení činnosti obnovované sociálnědemokratické strany, stranickou kontrolu tisku, upevnění pozic složek ministerstva vnitra i armády, zrušení platnosti vysočanského sjezdu a odchod tzv. protisovětsky smýšlejících osob z čelných funkcí.

Plné a přesné znění tzv. moskevského protokolu československá veřejnost neznala, proto také ve své většině doufala, že se udrží pozitiva polednového vývoje. O jeho hodnoty sváděla zápas, který však byl, vzhledem k přítomnosti sovětských vojsk na československém území, předem rozhodnut. Už 3. září vydal Úřad pro tisk a informace první pokyny omezující svobodu slova a 12. září byl zřízen *Vládní výbor pro tisk a informace*. Cenzura, okázale zrušená v květnu 1968, se opět, byť v pozměněné podobě, stala realitou.

Spisovatelé ani v tomto období nestáli na okraji dění. Svůj nesouhlas s intervencí vyjádřili rezolucemi, přijatými 6. a 17. září 1968. Svůj postup koordinovali s ostatními tvůrčími svazy. Již 31. srpna vydal Koordináční výbor tvůrčích svazů (v té době významná politická síla, jednající s vládou i nejvyššími stranickými orgány) protestní *Prohlášení vědců, novinářů a umělců*. Kromě toho Svaz československých spisovatelů zastavil vydávání Literárních listů a připravil koncepci kulturního týdeníku *Listy*. Zvěsti o emigraci některých

spisovatelů (Milan Kundera, Milan Jungmann aj.) Svaz přešetřoval a své členy také zaštiťoval před útoky v tisku pěti intervenčních států. Po odchodu Eduarda Goldstückra na neplacenou dovolenou (na jeho odstoupení měly mimo jiné vliv články v moskevském časopise *Litěraturnaja gazeta*) se svazového vedení ujal 4. října 1968 Jaroslav Seifert spolu s Jiřím Brabcem, Ladislavem Fikarem, Milanem Uhdem a Františkem Vrbou.

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

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

Politické pnutí oživilo úvahy intelektuálů, spisovatelů i filozofů o obecných problémech českého národa v jeho historii i nedávné současnosti. Přemýšlení o vrcholech a zákonitých propadech v dějinách malého národa tak kompenzovalo posrpnovou frustraci. K nejvýraznějším tématům těchto polemik, iniciovaných především článkem Milana Kundery *Český úděl* (Listy 1968, č. 7–8), patřily další možnosti vývoje Československa v mezích socialismu a postavení a úloha intelektuála v soudobé společnosti.

... ať se přičiní živí k boji ...

UNIVERSITA KARLOVA
A SVAZ VYSOKOŠKOLSKÉHO STUDENTSTVA
ČECH A MORAVY

UCTÍ PAMÁTKU ČLENA SVÉ AKADEMICKÉ OBCE A KOLEGY,
STUDENTA FILOSOFICKÉ FAKULTY

JANA PALACHA

KTERÝ VE VĚKU JEDENADVACETI LET DAL SVŮJ ŽIVOT SVĚMU LIDU,
SVĚ ZEMI I VŠELIDSKÝM IDEÁLŮM A HODNOTÁM NEJVYŠŠÍM.

RAKEV S TĚLEM ZESNULÉHO BUDE VYSTAVENA DNE 24. LEDNA 1969
OD 10 DO 18 HODIN A DNE 25. LEDNA 1969 OD 9 DO 11 HODIN
NA NÁDVOŘÍ KAROLINA V PRAZE 1, ŽELEZNÁ 9.

ZAČÁTEK SMUTEČNÍHO AKTU BUDE DNE 25. LEDNA 1969 VE 12.45 HODIN
NA REKTORSKÉM NÁDVOŘÍ, ODKUD SE SMUTEČNÍ PRŮVOD ODEBERE
K BUDOVĚ FILOSOFICKÉ FAKULTY. ZDE BUDE ROZLOUČENÍ
UKONČENO VE 14 HODIN.

UNIVERSITA KARLOVA, POSVĚCENÁ PAMÁTKOU HUSOVOU,
A SVAZ VYSOKOŠKOLSKÉHO STUDENTSTVA ČECH A MORAVY V DUCHU
TRADIC 17. LISTOPADU ZŮSTANOU VĚRNÍ IDEÁLŮM, ZA NEŽ SE
JAN PALACH OBĚTOVAL.

V PRAZE DNE 21. LEDNA 1969.

UNIVERSITA KARLOVA
SVAZ VYSOKOŠKOLSKÉHO STUDENTSTVA
ČECH A MORAVY

Milan Kundera své názory, že malý národ musí neustále řešit dilema své ne zcela samozřejmé existence ve vztahu k národům velkým a svůj význam potvrzovat v neustávající hospodářské, a především kulturní tvorbě, uzavřel tezí, že český národ potvrdil svou velikost právě v těžké zkoušce srpnové okupace, kterou idea započaté socialistické reformy přečkala (→ s. 158, kap. *Myšlení o literatuře*). Kunderovy schauerovské úvahy odmítl Václav Havel, který již pocítoval odklon od reformní politiky i limity socialismu (Tvář 1969, č. 2). Diskuse intelektuálů v kulturním tisku však už neměly takovou odezvu ve veřejnosti jako ještě před nemnoha měsíci. Aktivní úlohu iniciátorů a morálních arbitrů v politickém životě filozofové, spisovatelé a publicisté pomalu ztráceli.

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

Počátek nekompromisní normalizace v první řadě opět postihl kulturní časopisy. Již v květnu 1969 byly zastaveny *Listy*, poté *Plamen*, obnovena *Tvář* i historický časopis *Dějiny a současnost*. V květnu se také naposledy sešel Koor- dinační výbor tvůrčích svazů. Mezi 10.–12. červnem 1969 se konaly ustavující



Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů, 10.–12. 6. 1969

sjezdy *Svazu českých spisovatelů* a *Svazu slovenských spisovatelů*, což odpovídalo novému federativnímu uspořádání československého státu, v podstatě jedinému trvalejšímu výsledku obrodného procesu. Předsedou Svazu českých spisovatelů se stal Jaroslav Seifert, výkonným místopředsedou Jiří Brabec a druhým místopředsedou Karel Ptáček. Mocenskými zásahy však bylo nově ustavené organizaci českých spisovatelů zabráněno v tom, aby začala naplno fungovat (na rozdíl od slovenského svazu, který byl vůči nové politické linii vstřícnější).

Čeští spisovatelé se v nové situaci na sjezdu snažili dát najevo rezervovaný vztah k politickým aktivitám, současně však nadále odmítali jakékoli zásahy státnických a stranických orgánů do literatury: „Svou prací nemůžeme a ani nechceme suplovat politiku. Toužíme však samozřejmě po tom, abychom nacházeli pozorně a vnímavě naslouchající. [...] Neboť jsme si dobře vědomi, že každé řízení, které by se rozhodlo neposlouchat a nevnímat naše signály, nebo, chcete-li, tyto informace a výpovědi o společnosti, pracovalo by naslepo a nedosahovalo by svých předsevzatých cílů“ (Jaroslav Seifert, *Bulletin* 1969, č. 1).

Cenzura

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

■ Dočasné zostření dohledu

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

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

Jarmarku umění (1964). Pokud chtěli autoři a nakladatelství tyto knihy vydat, cenzorům většinou ustoupili.

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

Zásahy se ale nevyhnuly ani autorům oddaným komunistickému režimu. Ševcovské polce a jiným radostem Marie Majerové (1961) vytýkala Hlavní správa tiskového dohledu nejen přestupky proti utajovaným skutečnostem, nýbrž také nepřímou podporu argumentů „revanšistické propagandy, usilující o změnu hranic s ČSSR“ (Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-1-5) v reportáži Stráž na hranicích. Autorka se v ní totiž neopatrně zmínila o pustnoucí pohraniční vesnici.

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

■ Oslabení a zrušení cenzury

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

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

a pojednávala také „o rasistických názorech části naší mládeže i prodejnosti čs. dívek“ (Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-98-22).

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

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

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

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

Na počátku roku 1968 činnost Ústřední publikační správy stagnovala. V lednu a únoru provedli cenzoři ještě několik zásahů v literárních časopisech, například v Divadelních novinách, které nesměly otisknout rozhovor s Václavem Havlem. Razantní vstupy do rukopisů knih však již pominuly; přispěl k tomu patrně i dopis, který předseda Ústřední publikační správy a bývalý náčelník HSTD rozeslal 5. března 1968 vedoucím poboček. Upozorňoval v něm na obsah chystaného Akčního programu KSČ, z něhož vyplývalo, že dny cenzury jsou sečteny. Ačkoli byl dokument zveřejněn až později, ocitoval z něj předseda příznačnou větu: „Pracujícím lidem, kterým už nediktuje třída vykořisťovatelů, nelze libovolným výkladem mocensky předepisovat, o čem směji a nesmějí být informováni“ (Archiv ministerstva vnitra, sign. 318-7-6).

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

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

Nakladatelství

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

■ Dílčí úpravy a reformy nakladatelské a knihkupecké sítě

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

Vládním usnesením ze dne 25. prosince 1959 bylo s platností k 1. lednu 1960 ustaveno *Sdružení československých nakladatelů* (později působilo pod názvem *Sdružení československých nakladatelů a knižního obchodu*) jako zájmová organizace, jejímž úkolem bylo převzít odpovědnost za výši nákladů a zabránit neúměrným zásobám neprodaných publikací. Při souběžné reorganizaci knižního obchodu převzalo Sdružení velkoobchodní složku dosavadního národního podniku (n. p.) *Knih*a, jejíž maloobchodní síť byla v nově vytvářené správní soustavě podřízena krajským národním výborům. Kromě skladování

a expedice knih mělo Sdružení koordinovat činnost jednotlivých nakladatelství, organizovat propagační akce, analyzovat situaci na knižním trhu, jednat s uměleckými svazy i s partnerským Sdružením podniků polygrafického průmyslu, vydávat odborné publikace a reprezentovat obor v zahraničí.

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

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



NÁS ŽIVÉ NEDOSTANOU • JAN KOBLASA - ČESTMÍR KRÁTKÝ • ZKROČENÉ OKTANY • VĚDOMÍ MOŽNOSTÍ • MALÝM VOZEM ZA POLÁRKOU • O MRTVÝCH JEN DOBRÉ • TAKOVÁ HOŘKÁ SMRT • DVĚ TVÁŘE TĚTO HRY • MĚSTO MEZI HORAMI • K SITUACI ČLOVĚKA VE VĚKU STROJE • O KONKRÉTNÍ POEZII • ČTENÍ O KOMPOZICI LITERÁRNÍHO DÍLA • JEDEN VŠECH SRDCÍ V PRAVDĚ SRDCE ZPĚV • ČARODĚJNICE Z BLOIS • OČITÝ SVĚDEK • PEJSKOVY POHÁDKY • POHÁDKY ZE ČTYŘ STUDÁNEK • POHÁDKOVÝ SLOVNÍK • BUBÁCI Z PAMPELIC • KOCOURKOVSKÉ POVÍDAČKY • KOČKA V HOUSLÍCH • Z DÁVNÝCH DOB • MÁŠ, SEDLÁČKU, PĚKNÝ KONĚ • MASOPUST • VÝBUCH • ZÁHADA NAŠEHO STOLETÍ • PRESIDENTŮV VĚZEŇ • ČTYŘI DETEKTIVKY

LIBERECKÉ TISKÁRNY, N. P.

**NOVÉ KNIHY
SEVEROČESKÉHO
NAKLADATELSTVÍ
1969**

Nakladatelský leták Severočeského nakladatelství v Liberci, 1969

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

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

I když ideologický dohled KSČ nad Sdružením československých nakladatelů a jeho vazby na státní direktivní strukturu zajišťovalo personální obsazení (vedl je člen ÚV KSČ a ředitel Státního nakladatelství politické literatury Květoslav Innemann, tajemníkem byl vedoucí vydavatelského oddělení ministerstva školství a kultury Josef Zíka), bylo Sdružení již po třiletém působení rozpuštěno s odůvodněním, že přesahuje své kompetence. Řízení a koordinaci nakladatelské i vydavatelské činnosti a knižního obchodu převzalo počátkem roku 1965 nově zřízené *Československé ústředí knižní kultury* v čele s ředitelem Josefem Grohmanem, zastávajícím současně funkci náměstka ministra školství a kultury. Z odbytové složky rušeného Sdružení vznikl n. p. Knižní velkoobchod. Ten spolu s krajskými podniky n. p. Kniha vytvořil velkoobchodní i maloobchodní distribuční síť, která bez podstatné změny fungovala až do počátku devadesátých let.

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

Nepředvídatelné a často malicherné cenzurní zásahy, odvozované z náhlých změn v politickém hodnocení osob, jevů i událostí, paralyzovaly především dlouhodobé ediční projekty, považované stranickými i státními orgány za prioritní, zejména velká encyklopedická díla.

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

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

Navzdory svazujícím okolnostem však v první polovině šedesátých let nastal určitý pohyb. Redakční týmy krajských nakladatelství provokoval otkrovaný provincialismus, který je odkazoval do role vyhledavačů talentů pro nakladatelství pražská a zprostředkovatelů zbytkové produkce, k postupnému narušování stávajících omezení. Jejich iniciativa, opírající se o kontakty s regionálními tiskárnami a o tichou podporu některých komunistických funkcionářů,

postupně odbourávala krunýř tematické gesce a opatrně rozšiřovala i autor-
skou základnu. Obdobně ožívala též činnost vydavatelských podniků nekomu-
nistických stran Národní fronty.

Sílicí snahy vymanit se ze sevření ideologických direktiv našly od roku
1965 výraz v postupném odklonu od unifikovaných označení nakladatelství,
vytvořených většinou podle vzoru klopotných názvů sovětských. Nová pojme-
nování zprvu odkazovala k tradicím levicového meziválečného umění. Jako
první se roku 1965 přejmenovalo *Krajské nakladatelství v Brně*, které si zvolilo
název *Blok* podle brněnského meziválečného marxistického sdružení. Násle-
dujícího roku převzalo pražské *Státní nakladatelství krásné literatury a umění*
název avantgardního prvorepublikového nakladatelství Jana Fromka *Odeon*.
Další nakladatelství se pak již hlásila k obecné symbolice (například *Krajské*

EDICNÍ PROGRAM 1970	EDICNÍ PROGRAM 1969–1970
<p>Bret Hart / Ztraceni v pustině <i>Osudy chlapce a děvčátka z amerického Západu, kteří se ztratili v prérí.</i></p>	<h1>Zapamatujte si heslo nakladatelství RŮŽE</h1>
<p>Miloš Kosina / Kamarád z Údolí obrů <i>Příběh klukovské party, plný tajuplných událostí a nebezpečí, končící překvapivým rozuzlením.</i></p>	
<p>Eduard Fiker / Bič severozápadu <i>Napínavý román o boji proti bandě všeho schopných lupičů z amerického Severozápadu, zasazený do rámců divoké přírody.</i></p>	<h2>Myslíme na vás</h2> <p>Myslíme na každého, kdo má rád českou knihu, kdo má rád knihu pro radost sobě i druhým, knihu jako dar. Věříme, že z toho, co jsme pro vás připravili, si dobře vyberete</p>
<p>V roce 1969 začíná nakladatelství Růže vydávat svůj měsíčník ARCH, který chce přinášet tvorbu autorů vycházejících z české kulturní tradice a zabývat se především tvorbou, jež vzniká mimo Prahu.</p>	
<p>Eseje — poezie — próza — reminiscence — kritika — glosy</p>	
<p><i>Arch</i> se nazývá i nová esejistická edice, jejíž úvodní svazek vyjde v roce 1969.</p>	
<p>Josef Palivec / Poezie stále budoucí <i>Eseje vysokého stylu a hluboké důsaznosti s odvážným pohledem na českou poetiku se prolínají se zlomky paměti a zapomenutými básněmi.</i></p>	
<p>1970</p>	
<p>Jarmila Otradicová / Básnický profil Jaroslava Durycha <i>Esej o orchalném zjevu českého písemnictví chce vystihnout především ducha formy Jaroslava Durycha, psychologů díla a výjimečnou senzibilitu autorovu. Prové vydání u Kunciče rozebráno.</i></p>	
<p>Emanuel Chalupný / František Bílek <i>Jak řekl Otakar Březina: „Bílek má svůj svět.“ Jihocheský jevomen v díle tohoto mystického samotáře nalézá sám sebe. Prové vydání studio z tábořské pozůstatosti originálního zjevu českého myšlení, Emanuela Chalupného.</i></p>	<p>RŮŽE ČESKÉ BUDĚJOVICE</p>

Nakladatelský leták českobudějovického nakladatelství Růže, 1969

nakladatelství Ostrava se rozhodlo pro označení *Profil*, z *Východočeského krajského nakladatelství* se stal *Kruh*, *Státní nakladatelství dětské knihy* se rozhodlo pro titul *Albatros* a *Státní tělovýchovné nakladatelství* pro pojmenování *Olympia*) či k romantickým a historickým tradicím regionu (*Nakladatelství České Budějovice* začalo fungovat pod názvem *Růže*). Zatímco nakladatelství socialistické a lidové strany využila politického uvolnění roku 1968 k návratu k názvům *Melantrich* a *Vyšehrad*, reagovalo nakladatelství *Svět sovětů* po srpnové okupaci Československa na protisovětské nálady změnou jména na *Lidové nakladatelství*.

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

Zapojení knihkupců do Svazu, v němž vytvořili samostatnou sekci, otupilo vyostřené vztahy, které mezi oběma obory tradičně panovaly a které se v šedesátých letech vyhrotily při sporech vedených o výši nákladů a nedostatkové tituly. I když v letech 1968–69 vzniklo několik nakladatelství v Praze (*Horizont*, *Novinář*, *Symposium*) i v regionech (*Dialog* v Mostě, *Vysočina* v Havlíčkově Brodě) a nakladatelskou činnost vyvinuly i některé instituce bez vydavatelského oprávnění, struktura nakladatelské sítě se výrazně nezměnila. Působením komerčních tlaků se však zcela zhroutila tematická omezení edičních profilů. Zřetelně se rozšířilo spektrum beletristických a společenskovědních nakladatelství, mezi nimiž se rozvinula dvacet let neznámá konkurence.

Ovšem již na podzim 1969 se nově konstituující aparát ministerstva kultury, v jehož čele stanul Miloslav Brůžek, a právě zřízeného *Českého úřadu pro tisk a informace* pokusil – zatím neúspěšně – využít Svazu k nátlaku na autocenzurní zásahy do nakladatelských programů. Dlouho připravovaný 1. národní knižní veletrh, který Svaz českých nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků chystal původně jako prezentaci výsledků svého působení, proběhl v březnu 1970 už za spoluúčasti a pod kontrolou normalizovaného Ministerstva kultury České socialistické republiky jako manifestace předností

socialistického nakladatelského podnikání. Dominantní téma veletrhu, jímž byl boj proti komercializaci produkce, připravovalo půdu pro likvidaci Svazu a další mocenské zásahy. Ihned po skončení veletrhu zahájil Karel Boušek, ředitel nově ustaveného odboru knižní kultury ministerstva kultury, drtivou kritikou edičních plánů na rok 1970 a masovými cenzurními zásahy do vydávané produkce frontální útok na nakladatelskou obec. Přetrvávající dlouhé výrobní lhůty i organizační strnulost způsobily, že většina titulů zařazených do edičních plánů bez cenzurního dohledu vůbec nevyšla. Některé však byly dokončeny a běžně se prodávaly ještě na konci roku 1970 a počátkem roku následujícího.

■ Činnost jednotlivých nakladatelství

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

Nová programová edice *Život kolem nás* (1960–69), která měla reflektovat trendy rozvíjející se socialistické společnosti, střídala uměleckou, kulturní a politickou publicistiku, zejména reportáže, s kratšími prózami a postupně, zvláště ve své malé řadě, soustředila reprezentativní výběr českých a v překladech i slovenských autorů mladší a střední generace (z českých mj. Jan Procházka, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Milan Hendrych, Valja Stýblová, Jan Trefulka, Ludvík Vaculík, Ivan Kříž, Miroslav Holub, Jan Beneš, Milan Kundera, Hana Bělohradská, Alena Vostrá, Josef Nesvadba, Svatopluk Pekárek, Bohumil Hrabal, Milan Uhde, Dušan Hamšík, Hana Prošková, Vladimír Körner, Zdena Salivarová, Milan Nápravník, Petr Chudožilov, Karol Sidon).

Tendence k rozvolňování pevně koncipovaných edic a jejich nahrazování volnými tematickými či žánrovými soubory bez patrné ediční dramaturgie, charakteristické pro Pilařovo nakladatelské působení, zahájila *Malá edice poezie*, která od roku 1961 nahradila tradiční *České básně* a přinášela jak původní současnou básnickou produkci proměnlivých kvalit, tak reedice české básnické klasiky 20. století. Roku 1968 ji doplnila obdobně nevyhraněná edice *Prstýnek*, zatímco básnické novinky soustředilo nakladatelství do edice *Nová poezie* (1968–71), v posledních svazcích postižené likvidací (například *Znamení moci* Jana Zahradníčka). Nečekanou popularitu, provázenou vysokými náklady jednotlivých svazků, získal záhy po založení roku 1960 subskripční *Klub přátel poezie*, zaměřený zejména na živě koncipované a komentované výběry z české a světové básnické klasiky, doplněné jednotlivými sbírkami převážně původní soudobé tvorby. Kmenovou sbírkou původní prózy *Žatva*,

v níž deset let po Škvoreckého Zbabělcích vyšly vrcholné prózy Ladislava Fukse, Milana Kundery a Ludvíka Vaculíka, nahradila v závěru šedesátých let edice *Nová próza* (1967–70). Roku 1964 využilo nakladatelství postupné eroze přísných tematických omezení k založení úspěšné paperbackové edice původní i přeložené oddechové četby *Spirála*.

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

Teprve paměti Vítězslava Nezvala *Z mého života*, vydané roku 1959 mimo ediční řady, legalizovaly předchozí nesmělé pokusy o memoárové návraty k předválečnému období. Především ve svědectví spisovatelů Heleny Čapkové, Edmonda Konráda, Františka Langra, architekta Karla Honzíka, hudebníka Jiřího Svobody, historika umění V. V. Štecha a nakladatelů Jaroslava Pilze a Otakara Štorcha-Mariena je od roku 1961 soustředila edice *Vzpomínky*. První svazek válečných pamětí Václava Černého *Křik Koruny české* nebyl v roce 1970 již expedován. K naučným sbírkám inklinovala edice *Hry* (1964–68), v níž populární dramatické texty českého repertoáru 20. století od Fráni Šrámka přes Karla Čapka, Voskovce a Wericha až k Milanu Kunderovi a Jiřímu Suchému doplňovala obsáhlá textová i obrazová dokumentace.

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

Ediční nejistoty v Československém spisovateli po nástupu Jana Pilaře využilo nakladatelství MLADÁ FRONTA, jehož šéfredaktorem byl nejprve Čestmír

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

STÁTNI NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ, které zkrátilo počátkem roku 1961 s odchodem hudební redakce do nově založeného Státního hudebního vydavatelství (pozdějšího Supraphonu) svůj název na STÁTNI NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY A UMĚNÍ a o pět let později se přejmenovalo na ODEON, pod vedením šéfredaktora Jana Řezáče trvale kultivovalo českou nakladatelskou scénu vytříbenými a promyšlenými projekty, jimiž kulturní veřejnosti přibližovalo světové literární i výtvarné dědictví s minimální poplatností vládnoucí ideologii. Na pole české literatury 20. století vstupovalo jen výjimečně, leč nepřehlédnutelně. Do *Knihovny klasiků* zařadilo v roce 1962 Spisy S. K. Neumanna a od roku 1965 zahájilo za účasti autora vydávání Sebraných spisů Vladimíra Holana (ed. Vladimír Justl). Starší české autory, v Československém spisovateli opomíjené (Ladislav Klíma, Jan Opolský, Karel Schulz, J. K. Šlejhar, Jiří Weil, Richard Weiner), připomínala beletristická edice *Světová četba*. Z projektu antologií *České literární moderny*, připravovaného od roku 1964 pod redakcí Felixe Vodičky a Jiřího Kotalíka, vyšel jen *Poetismus* (1967, edd. Květoslav Chvatík, Zdeněk Pešat). Kromě specializované edice *Český překlad* přinášely bohemika provázená odbornými studii také edice *Živá díla minulosti*, *Lidové umění slovesné* a interdisciplinární *Paměti, korespondence, dokumenty*.



Obnovené logo nakladatelství Odeon, typografie Karla Teiga, 60. léta

Profil krajských nakladatelství postupně formovaly specifické podmínky v jednotlivých regionech a osobnosti jejich redaktorů i spolupracovníků. KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ V PLZNI (od roku 1965 ZÁPADOČESKÉ NAKLADATELSTVÍ) opíralo lepší část své čin-

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

Dvě regionální nakladatelství se na sklonku šedesátých let vymkla oktrojovanému edičnímu zaměření. **KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ ČESKÉ BUDEJOVICE** naznačilo své ambice již roku 1964, kdy z názvu vypustilo pejorativně pocitované adjektivum. Koncepční tým **NAKLADATELSTVÍ ČESKÉ BUDEJOVICE** (ředitel Václav Vejsada a redaktori Boris Jachnin, Jan Mareš, Robert Sak, krátce též Věroslav Mertl a výtvarník Jiří Müller) systematicky získával nové autory (Ivan Diviš, Vilém Hejl, Věra Linhartová, Inka Machulková, Sheila Ochová). V duchu další změny na název **RŮŽE** se nakladatelství od roku 1968 zaměřilo na tradiční hodnoty, zejména nevydávané či jen skrovně publikující autory převážně katolické orientace (Karel Bodlák, Jaroslav Durych, Zdeněk Kalista, Jan Kameník, Josef Knap, František Lazecký, Věroslav Mertl, Josef Palivec, Ivan Slavík) i staré německy píšící tvůrce svázané s regionem (Adalbert Stifter). Náročný ediční program kompenzovaly čtenářské sešitové edice *Česká čtyřkorunovka* (později *Česká četba*) a *Statečná srdce* (určená pro mládež).

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

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

Literární časopisy

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

■ Hlavní tendence literární publicistiky

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

Reprezentantem nastoleného trendu se měla stát v roce 1959 založená revue Plamen, řízená Jiřím Hájkem. Její proměny v následných letech ovšem ukázaly, že pokus o návrat k již neživotným premisám nevyšel, přesněji řečeno v proměňující se atmosféře české společnosti ani vyjít nemohl. Ostatně již od samého počátku Plamen narušoval snahy o nivelizaci výtvarnou průrazností, která předznamenávala nesporně vysokou grafickou úroveň většiny literár-

ních časopisů následujícího desetiletí a jejich usilování o osobitou vizuální i obsahovou tvář.

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

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

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

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

Zastřešujícím časopisem mladé generace měla být literární revue *Tvář*, vycházející pod patronací Svazu československých spisovatelů od roku 1964, která se však záhy profilovala jako vyhraněná teoretická a kritická tribuna.

Nekompromisní postoje autorů Tváře, které ovšem nesplývaly se snahami většiny spisovatelské obce dávající přednost pozvolnému rozšiřování literárního prostoru a postupnému uvolňování ideologického krunýře, vedly k tomu, že její vydávání bylo v roce 1965 ukončeno (→ s. 31, odd. *Politické a kulturní souvislosti*; → s. 153, kap. *Myšlení o literatuře*). V roce 1966 proto nemalá část mladých literátů přivítala novou tribunu, opět vydávanou Svazem československých spisovatelů, měsíčník nazvaný Sešity pro mladou literaturu. Žádosti o založení dalších skupinových a generačních časopisů zůstaly nevyslyšeny, v roce 1966 vznikla pouze dlouho odkládaná revue Orientace, kolem níž se sdružili autoři prosazující strukturalistické směřování literární vědy. Takřka souběžně s Orientací začal vycházet také měsíčník Impuls, jenž hodlal integrovat teoretiky, kritiky a umělce, v zásadě respektující principy socialistické kultury v pojetí stranických ideologů. Tento zásah do struktury literárního tisku však nijak nenarušil probíhající vývoj, který směřoval k názorové pluralitě a otevřenosti.

Závažnější byla opatření přijatá v souvislosti s kulturně-historickou revue Dějiny a současnost, v níž politická moc provedla roku 1966 výměnu nepohodlné redakce, a zejména zákrok proti Literárním novinám na podzim 1967. Vedení KSČ reagovalo na konfliktní IV. sjezd československých spisovatelů nejen kroky vůči jednotlivcům a spisovatelskému svazu, ale také převedením čteného a oblíbeného periodika do působnosti ministerstva kultury a informací, v jehož čele stál ortodoxní straník Karel Hoffmann. Vydávání týdeníku bylo (v souladu se závěry jednání ÚV KSČ dne 26. září 1967) svěřeno Československému ústředí knižní kultury. Kontinuitu se nové, spěšně sestavené vedení listu (v jehož čele stál pozdější normalizační ředitel Československé televize Jan Zelenka) snažilo zajistit zachováním titulu, návazným číslováním (od

<h1>tvář 65</h1> <p>dostanete za 3,50 Kčs celoroční předplatné 35 Kčs</p>	<p>poštovné hradí adresát</p>
<p>objednávám kulturní měsíčník TVÁŘ jméno: adresa: podpis:</p>	<p>ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL NÁRODNÍ TŘÍDA 9 PRAHA 1</p>
<p>Rozšiřuje PNS Lze objednat tímto obj. lístkem nebo u poštovních doručovatelů a v prodejních knih a časopisů</p>	<p>Objednací lístek na časopis Tvář</p>

čtyřicátého čísla), téměř shodnou grafickou úpravou i pokračujícím zasíláním periodika předplatitelům, a to bez jakéhokoli upozornění. Obsah novin i okruh příspěvateů byl však zcela odlišný. Původní čtenáři i autoři je proto zcela bojkotovali a posměšně nazývali „Erárky“. Počátkem roku 1968 byl oktrojovaný týdeník přejmenován na Kulturní noviny (od šestého čísla), ale během čtyř měsíců zcela zanikl.

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

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

Nabídka periodik se rozrůstala o speciální časopisy i generační a skupinové revue – obnovena byla *Tvář*, surrealisté připravili první číslo časopisu *Analogon*, spirituálně orientovaní autoři se soustředili kolem českobudějovického periodika *Arch*. K literárním a kulturním souvislostem se pravidelně vyjadřoval i kunsthistoricky zaměřený časopis *Výtvarná práce*, v jehož redakci pracoval mimo jiné Jindřich Chalupecký, Ivan Jirous nebo Vladimír Burda. Za průlomové lze označit nejen články a ukázky z experimentální poezie, které na stránkách časopisu souzněly s pravidelnými informacemi o nejnovějších výtvarných projevech šedesátých let (informel, happeningy apod.), ale i čtyřdílný životopisný seriál o Závěši Kalandrovi od Vladimíra Burdy, který připomněl tuto doposud zamlčovanou postavu českého kulturního a politického života (*Přerušžený sen Závěše Kalandry, Výtvarná práce 1968, č. 18–22/23*).

Kulturní a především literární časopisy se po celé období Pražského jara těšily velkému zájmu čtenářů. Nepochybně i proto, že organicky pokračovaly

v kurzu nastoupeném v polovině šedesátých let a pokrývaly celé spektrum aktuálního společenského pohybu, na němž se samy podílely. Literární listy, které v březnu 1968 svým pojetím i personálně navázaly na původní Literární noviny, vycházely počátkem léta až v třisetisícovém nákladu. S mírou liberalizace kulturního a společenského života korespondoval růst významu spontánních literárních a časových polemik.

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

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

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

■ Škála literárních časopisů

Mezi jednotlivými novinami a časopisy existovaly po celá šedesátá léta poměrně značné diference, podmíněné především jejich vztahem k procesu demo-

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

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

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

Barometrem změn kulturní a především politické atmosféry se stal tiskový orgán Svazu československých spisovatelů, vydávaný do roku 1967 pod názvem **LITERÁRNÍ NOVINY**, část roku 1968 pod titulem **LITERÁRNÍ LISTY** a od podzimu 1968 až do zastavení roku 1969 jako **LISTY**. Pod redakčním vedením Josefa Rybáka (od roku 1959), které vcelku nevybočovalo z intencí oficiální kulturní politiky, tiskly Literární noviny novou českou i přeloženou beletrii, věnovaly se nejen kritice literární, ale i filmové (František Vrba,

A. J. Liehm), divadelní (Sergej Machonin) a výtvarné, přinášely zprávy ze soudobého kulturního života a z vnitrosvazového dění. Zabývaly se též otázkami politickými a reportážemi, to vše se zvláštním zřetelem k poměrům v SSSR.

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

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

Výrazným a v mnoha ohledech profilovým časopisem se na samém počátku šedesátých let stal **PLAMEN** s podtitulem Měsíčník pro literaturu, umění a život, vydávaný Svazem československých spisovatelů v letech 1959–69. I když pod řízením Jiřího Hájka začal Plamen uvádět v platnost stranické představy o kultuře a umění, poměrně záhy se soustředil na nové tendence v marxistické filo-

zofii a estetice (překlady statí Ernsta Fischera a Rogera Garaudyho) a od poloviny šedesátých let se otevíral i nemarxistickým proudům (v roce 1965 zde byl například uveden Ladislav Klíma, v roce 1968 Michel Foucault). Literárněteoretické a kritické statí zde kromě Jiřího Hájka uveřejňovali například Aleš Haman, Zdeněk Kožmín, Milan Suchomel a další. Zároveň byl Plamen též prestižní beletristickou revue s širokým rejstříkem přispěvatelů (Kamil Bednář, Ladislav Fuks, Vladimír Holan, Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig, Karel Michal, Josef Škvorecký). Prostor zde našla také nastupující generace literátů (Antonín Brousek, Jiří Gruša, Petr Kabeš) a časem také ukázky z tvorby českých exilových spisovatelů (Jan Čep, Egon Hostovský). Z bohaté překladové produkce bylo zlomovou událostí vydání Solženicynovy prózy *Jeden den* Ivana Děnišoviče v překladu Gabriela Lauba (Plamen 1963, č. 1–4). Vysoký standard si Plamen udržel po celá šedesátá léta, s jejichž duchem souzněl i smysl redakce pro nadsázku a parodii.

Čtenáři vítanou konkurenci Plamenu tvořil brněnský svazový měsíčník *Host do domu* (1954–70), jehož úroveň se zvýšila po roce 1963, kdy se jeho řízení ujal Jan Skácel (ročníky 1969–70 redigoval Jan Trefulka). Literárněkritický oddíl brněnské revue utvářel především Oleg Sus a spolu s ním Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Miroslav Petříček a Milan Suchomel. Od roku 1965 začal na jeho stránkách pravidelně publikovat i Václav Černý, který zde otiskl nejen své zásadní studie o české a světové literatuře, ale navrátil se i ke kritické reflexi soudobé české beletrie (díla Milana Kundery, Ludvíka Vaculíka, Jana Skácela aj.). Na oblibu časopisu měla vliv i jeho struktura. Od roku 1966 otevírala každé číslo pečlivě volená filozofická či teoretická stať (Seneca, André Breton, Otokar Březina aj.). Pod titulkem *Návraty* aktualizoval Host starší texty doplňované zasvěceným komentářem (František Hrubín o Františku Halasovi, Jiří Šotola o Jiřím Ortenovi, Ludvík Kundera o Richardu Weinerovi, Vilém Závada o Jiřím Wolkrovi). V rubrice *Drzé interview* vedla redakce provokativní fiktivní rozhovory s dávno mrtvými klasiky. Charakter periodika dokreslovaly rubriky jen zdánlivě okrajové – výpisky z literárních i teoretických statí, ukázky



Koláž Miroslava Lidáka-Haďáka,
Plamen 1967, č. 1

ze zahraničních časopisů, fejetony Jana Skácela (Malé recenze), jazykové glosy Dušana Šlosara i rubrika Kouzlo nechtěného.

Mezioborový měsíčník KNIŽNÍ KULTURA (1964–65), vydávaný pod redakcí Františka Lukáše Československým ústředím knižní kultury, se zaměřil na evropský kontext české umělecké tvorby a její komplexní vnímání. V centru pozornosti literárního oddílu, který formoval Josef Hiršal, stála problematika experimentální poezie i dalších jevů vnímaných tehdy na periferii literatury: jazzu, literatury faktu, science fiction, detektivního žánru a literatury pro děti. Systematicky se časopis zabýval překlady, a to jak v teoretických statích a anketách, tak publikováním zrcadlových překladů poezie. Věnoval se též palčivým otázkám ediční politiky a nebál se publikovat ani vyhrcoená kritická hodnocení soudobé umělecké tvorby.

Knižní kultura svým způsobem doplňovala a rozvíjela snahy revue SVĚTOVÁ LITERATURA (1956–96), která již od padesátých let přinášela překlady světové beletrie i úvahy o literatuře a umění. V šedesátých letech se v jejím vedení vystřídali Jan Řezáč, Božena Wirthová, Josef Kadlec a Jan Vladislav. V první polovině dekády plnila Světová literatura funkci jistého zkušebního časopisu – co bylo otištěno na jejích stránkách a prošlo skrz cenzuru, mělo šanci na knižní vydání. Takto se do literárního povědomí dostávala jména v minulé dekádě zakazovaná nebo proskribovaná (Graham Greene, Albert Camus, Henry Miller, Franz Kafka, T. S. Eliot). Již kolem roku 1963 zde byly publikovány texty amerických beatníků nebo překlady Beckettových divadelních her. Stranou nezůstal ani dobový zájem o science fiction (A. C. Clarke, Isaac Asimov, John Wyndham), připomenuty byly i vztahy literatury a filmu (P. P. Pasolini, Andrej Tarkovskij, Ingmar Bergman, Federico Fellini). Pod vedením Josefa Kadlece byl rozšířen záběr časopisu i na celoročnickové literárněhistorické série, připomínající světové avantgardy a -ismy: surrealismus (seriál Jana Řezáče Surrealistické defenestrace v roce 1967), dadaismus (Dada panorama od Ludvíka Kundery v roce 1966) a později i patafyziku (Anály patafyziky Alberta Marenčina v průběhu roku 1969). Časopis ovšem nezůstal jen u připomínání historických dluhů – Josef Škvorecký se například věnoval fenoménu komiksu (Prostíneký svět comics, 1965, č. 6), Petr Pujman připomínal v několika studiích francouzský nový román. Vzhledem k postupnému uvolňování se ke konci šedesátých let dostalo i na nejnovější autory nastupující americké postmoderny (W. H. Gass, Donald Barthelme), komentováno bylo i dílo Umberta Eka, v rychlém sledu se mohli čeští čtenáři seznámit se soudobou rakouskou poezií, s překlady novel Dina Buzzatiho, Ernesta Hemingwaye, Georgese Pereka, Carson McCullersové, ale i s ukázkami děl Miodraga Bulatoviće, Borise Pilňaka, Williama Styrona nebo Velemira Chlebnikova. V roce 1969 se díky překladu novely Arthura Koestlera Tma o polednách stala Světová literatura předmětem cenzury – číslo 3, ve kterém byla próza otištěna, se dostalo jen k mizivé části čtenářů a jeho obsah byl nahrazen méně provokativními texty. To ovšem

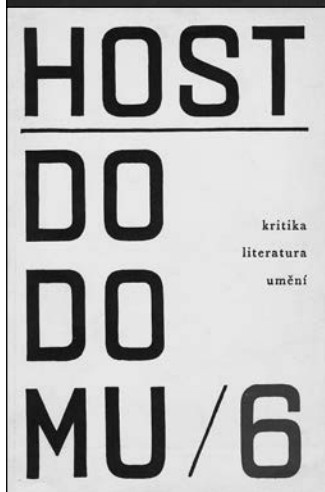
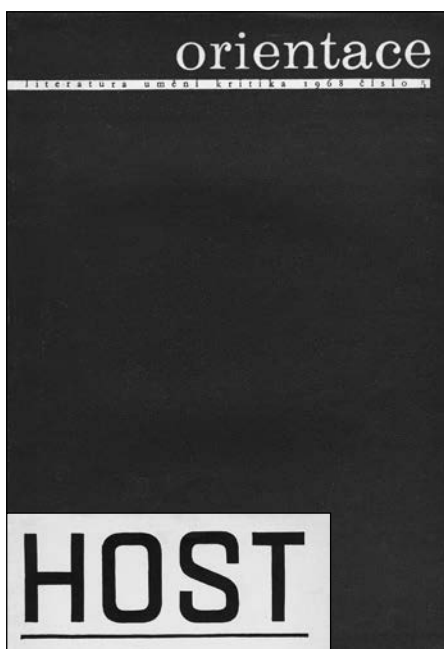
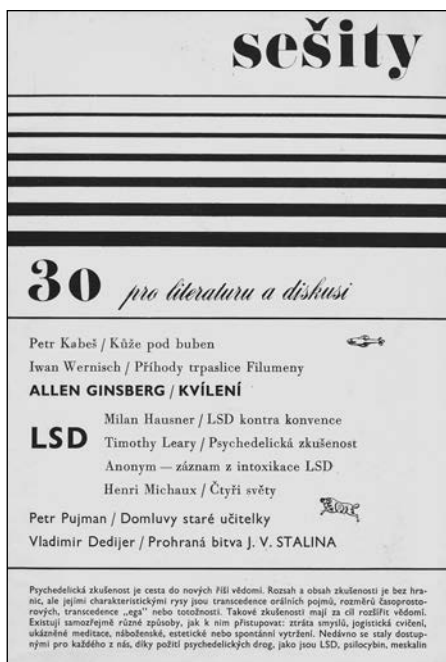
znamenal zvýšený dohled nad celým časopisem, a tím de facto počátek normalizace této revue.

Hraničních otázek literatury a její úlohy v masové komunikaci si všímal čtvrtletník *STUDIE A ÚVAHY* (1963–68), vydávaný Československým rozhlasem a redigovaný nejprve Jiřím Ledererem a od roku 1966 Janem Lopatkou.

Kritická vyhocenost byla charakteristická pro literární revue *Tvář* (1964–65, 1968–69; → s. 31, pododd. *Spor o Tvář*). Na rozdíl od rozpačitého prvního ročníku, vydávaného Svazem československých spisovatelů a řízeného Františkem Vinantem, se v druhém roce existence časopis pod vedením Jana Nedvěda profiloval jako platforma relativně úzkého, avšak generačně neuzavřeného autorského okruhu. *Tvář* zdůrazňovala svou exkluzivitu, pramenící z přísných nároků kladených na literaturu, již prezentovala s ohledem na kvalitu i na tvůrce, kterým bylo ztíženo či znemožněno publikování (Jakub Deml, Josef Florian, Richard Weiner, Jan Hanč, Vladimír Holan, Jiří Kolář, rané práce Bohumila Hrabala). Nejmladší autory představovala výběrem prózy a poezie s akcentováním jejich individuality (Jiří Gruša, Václav Hrabě, Karel Milota, Andrej Stankovič, Ivan Wernisch aj.). Těžištěm časopisu byly odborné stati a kritiky (zvláště Jan Lopatka a Bohumil Doležal, dále Přemysl Blažiček, Antonín Brousek, Růžena Grebeníčková, Aleš Haman, Václav Havel, Emanuel Mandler, Dobrava Moldanová, Josef Vohryzek) a dále pak překlady úvah a studií o umění i lidské existenci (Erich Fromm, José Ortega y Gasset, P. L. Landsberg aj.).

Náhradou za zaniklou *Tvář* měly být od roku 1966 vydávané *SEŠITY PRO MLADOU LITERATURU* (v letech 1968–69 vycházely pod titulem *SEŠITY PRO LITERATURU A DISKUSI*). Časopis, jehož šéfredaktorem byl Petr Kabeš, byl však vnímán i jako protipól *Tváře*, neboť byl spjat i s tou částí nejmladších literátů, kteří v ní v prvním ročníku publikovali, později se však již neztotožňovali s jejím vyhraněným programem. Publikační zázemí našli v *Sešitech* nejen nejmladší tvůrci, ale též starší spisovatelé, kteří se v zavedených literárních časopisech a nakladatelstvích prosazovali obtížně. Vedle toho se *Sešity* orientovaly na rozhraní jednotlivých druhů umění i na pomezí umění samotného (pop-art, lettrismus, grafická a fónická poezie atd.) a od druhého ročníku vycházela tematická čísla (Jiří Orten, baroko, naivismus, happening, sex a erotika, drogy a umění). Odvážný byl i literárněkritický oddíl. Projekt rubriky *Konfrontace*, v níž jednu beletristickou novinku posuzovali vždy čtyři recenzenti (např. Zdeněk Heřman, Vladimír Karfík, Dobrava Moldanová, Vojtěch Steklač, Jiří Gruša, Josef Jedlička aj.) však zásadně rozdílne pohledy na literární tvorbu nezprostředkoval. Vyhraněně polemický charakter, zvláště se stranickou kulturní politikou, měly příspěvky zveřejňované pod titulkem *Vyklizujeme*, obdobně ostré byly i *Glosy*.

V roce 1966 začaly vycházet i další, zpravidla dlouho odkládané projekty. Byla to cizojazyčná literární revue *UNIVERSUM* (1966–70), určená k propagaci české kultury v zahraničí a vydávaná v anglické a německé mutaci,



Ukázka obálek literárních časopisů:
Sešity pro literaturu a diskusi, Tvář, Orientace,
Host do domu, Plamen

a především revue **ORIENTACE** (1966–70). Její autorský okruh, jehož převážná část byla v předchozím desetiletí semknuta kolem časopisu *Květen* (Jiří Brabec, Květoslav Chvatík, Miroslav Červenka, Jaroslav Putík, Milan Schulz aj.), již delší dobu usiloval o vlastní tribunu. V publikovaných statích, besedách, rozhovorech i recenzích (rubrika *Kritický metr na metr knih*) rozvíjela *Orientace* tradici českého strukturalismu v kontextu soudobých uměleckých a filozofických směrů, především fenomenologie (Jan Patočka, Maurice Merleau-Ponty), soudobého francouzského strukturalismu a strukturální antropologie (Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault), existencialismu (Martin Heidegger, Karl Jaspers), Frankfurtské školy (Herbert Marcuse), postmoderny (L. A. Fiedler) i sémiotiky (Jurij Lotman, Umberto Eco). Úsilí redakce přispívalo k hlubšímu poznání meziválečné avantgardy a časopis současně poskytoval prostor pro tehdejší aktivity soudobého surrealistického hnutí.

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

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

Trend společensky angažované žurnalistiky dominoval zejména v **LITERÁRNÍCH LISTECH**, redigovaných Dušanem Hamšíkem a posléze Milanem Jungmannem. Jako orgán Svazu československých spisovatelů referoval týdeník o vnitrosvazovém dění a zveřejňoval prohlášení a petice občanských iniciativ. Původní i překladová beletrie vyklízela na jeho stránkách pozvolna místo tvorbě donedávna proskribovaných a zakazovaných autorů (Jan Čep, Zbyněk Havlíček, Jan Zahradníček), k jejichž rehabilitaci přispívaly též rozhovory a biografické stati (Bedřich Fučík, Závaš Kalandra). Nadále se ovšem věnoval filmu, divadlu, výtvarnému umění a recenzování beletrie (Miroslav Červenka, Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Oleg Sus). Vzhledem k pronikavé změně společenských a politických poměrů zavedla redakce rubriku *Diskusní tribuna* a politicko-ekonomický sloupek podepsaný pseudonymem *Dalimil* (přispívali do něho Milan Hübl, A. J. Liehm a Václav Klaus). Závažné úvahy byly publikovány na téma klíčových událostí moderních dějin, občanských práv a svobod, humanizace socialismu či federalizace státu, probíhaly i diskuse o vztahu umělců a inteligence k ostatním vrstvám společnosti (Josef Jedlička,

Jindřich Chalupecký, Květoslav Chvatík, Jan Patočka aj.). Tyto politologické a filozofické eseje záhy překročily program reformního komunismu. Spolu s několika deníky uveřejnily Literární listy výzvu Dva tisíce slov (→ s. 42, odd. *Politické a kulturní souvislosti*) a během jednání mezi československou a sovětskou delegací v Čierné nad Tisou i v osudových srpnových dnech vyšly ve zvláštních vydáních. Na intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy reagovaly vyškrtnutím adjektiva literární ze svého titulu, leč žádost o registraci nového názvu se táhla až do listopadu 1968.

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

Příležitost, jež se v období Pražského jara a jeho doznívání naskytlá done dávna odmítaným uměleckým aktivitám, netrvala dlouho. Založením časopisu *ANALOGON*, řízeného Vratislavem Effenbergem, se pokusila získat platformu surrealistická skupina: první číslo (vydané po průtazích až v roce 1969) věnovala tématu krize vědomí (publikovali zde mj. Zbyněk Havlíček, Stanislav Dvorský, Ludvík Šváb, Albert Marenčin, Ivan Sviták a Ladislav Novák); další číslo však vyšlo až po dvaceti letech. Skupina stačila vydat sborník *Surrealistické východisko 1958–1968* (1969), který uspořádali Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger a Petr Král.

Na potíže a překážky záhy narazily též časopisy vydávané v regionech. Nedlouhé trvání měla revue *ARCH* (1969), redigovaná Věroslavem Mertlem v českobudějovickém nakladatelství Růže, která už svým názvem prozrazovala návaznost na vydavatelskou činnost Josefa Floriana. Časopis připomínal katolické a venkovské tradice. Publikační prostor dopřál zejména spirituálně orientovaným básníkům i prozaikům (F. D. Merth, Ivan Slavík, Josef Suchý, Jan Čep, Ivan Diviš, Josef Palivec, Bohuslav Reynek), ale tiskl i filozofické texty starší (Petr Chelčický) i novější (Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Pierre Teilhard de Chardin). Ačkoli se hlásil k programu regionalismu, hodnotami, které zprostředkoval, svůj kraj přesáhl.

Ostravský *ČERVENÝ KVĚT* (1956–69) se ztuhlých ideologických pout zbavil až na samém sklonku šedesátých let, již v průběhu desetiletí se však zde objevily první příspěvky některých zajímavých autorů, například Miroslava Stoniše nebo Vladimíra Macury. Díky angažmá Václava Honse v redakci se na

stránkách Červeného květu mohli čtenáři seznámit i s autory přesahujícími hranici regionu.

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

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

■ Literárněvědné časopisy

Hledání kontinuity umělecké tvorby i filozofického myšlení, jež se projevilo v rehabilitaci odkazu české strukturalistické školy a meziválečné umělecké avantgardy a v konfrontaci českého kulturního vývoje s vývojem evropským, lze sledovat též na stránkách odborných periodik. Hlavní literárněvědný bohemistický časopis *ČESKÁ LITERATURA*, vydávaný nadále Ústavem pro českou literaturu ČSAV, pokračoval v publikování přípravných studií k tehdy vznikajícím akademickým Dějinám české literatury a k Přehledným dějinám českého divadla. Vedle specializovaných literárněhistorických a teoretických příspěvků zde však vycházely i stati, jež měly ohlas i v širší kulturní veřejnosti (v roce 1963 proběhla v časopise zásadní diskuse nad knihou Květoslava Chvatíka *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky z roku 1962*). Nejvýraznější osobností redakce (a v letech 1968–70 šéfredaktorem) byl Miroslav Červenka, který měl

značný podíl na tom, že časopis publikoval četné příspěvky rekapitulující a také nově rozvíjející podněty literárněvědného strukturalismu. Česká literatura rovněž seznamovala domácí publikum s novějšími trendy ve světové literární vědě, a to formou informativních článků či překladů zásadních statí (např. Roland Barthes, Michail Bachtin).

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

Stati z oboru estetiky, teoretického myšlení i dějin českého písemnictví se však objevovaly i v odborných časopisech primárně zaměřených k jiným humanitním vědám. Rozsáhlé úvahy a komentáře k soudobým zahraničním myšlenkovým proudům publikoval **FILOSOFICKÝ ČASOPIS**, články dotýkající se problematiky literatury a českého kulturního života otiskoval i **ČESKOSLOVENSKÝ ČASOPIS HISTORICKÝ** v čele s Františkem Grausem, **ČASOPIS MATICE MORAVSKÉ** (vycházející v letech 1959–67 pod názvem **SBORNÍK MATICE MORAVSKÉ**) a revue **DĚJINY A SOUČASNOST** (1959–69), redigovaná v letech 1968–69 Zdeňkem Šiklem.

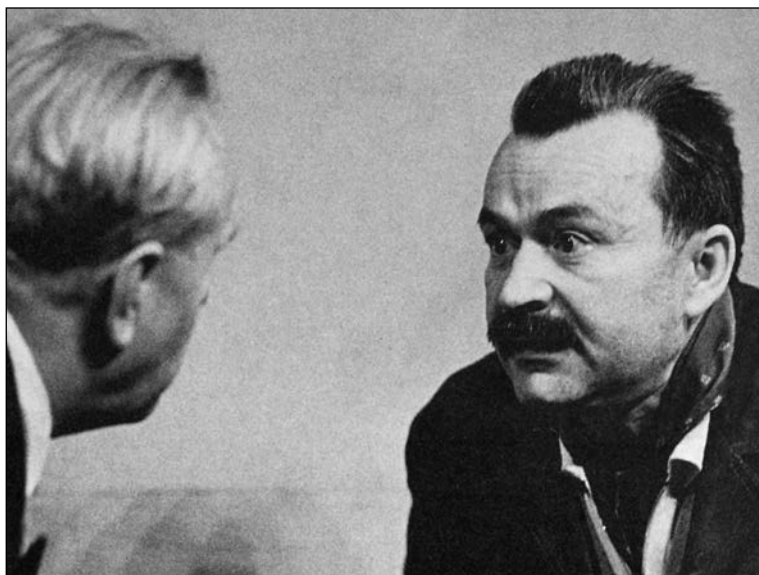
Souvislosti divadelního života

■ Zápas o rozšíření prostoru pro divadelní tvorbu

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

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

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



Alfréd Radok při zkoušce hry Švédské zápalky v Městských divadlech pražských, 1961

Laternu magiku vytvořili Radok, scénograf Josef Svoboda a další spolupracovníci pro Světovou výstavu v Bruselu v roce 1958, kde byla přijata jako mimořádná událost a jedna z hlavních atrakcí pavilonu, za něž Československo získalo Zlatou hvězdu. Po skončení výstavy bylo rozhodnuto inscenaci doplnit a převést do Prahy a pod Radokovým vedením ji začlenit do svazku Národního divadla. Nový program s názvem Variace byl však roku 1960 těsně před uvedením zakázán, Radok byl odvolán a Laterna magika převedena pod Československý státní film.



Josef Svoboda

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

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

I přes umělecký a divácký úspěch, nebo přesněji právě pro něj, bylo působení Krejči a jeho spolupracovníků stále podrobováno kritice zvnějšku i ze samotného divadla. Na sporech s vedením i souborem Národního divadla se přitom podílely rovněž velké nároky, které Krejča kladl na herce a s tím související preference určitých hereckých osobností, která byla zbytkem rozsáhlého, víceméně nahodile sestaveného souboru vnímána jako elitářství. Když byli v roce 1961 – po zmiňované Konferenci o umělecké kritice – dramaturgové Kraus a Fencel odvoláni, Krejča na protest na funkci šéfa činohry rezignoval, nadále však v souboru působil, byť s nemalými potížemi a zprvu pouze jako herec. Například Topolovo drama Konec masopustu mohlo být v Národním divadle, pro něž bylo napsáno, hráno až více než rok poté, co jej režisér Krejča ve spolupráci s Jiřím Svobodou inscenoval v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 1963).

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

Střety mezi zastánci tradičnějších a ideologičtějších podob umění a těmi, kteří se snažili o výpověď modernější, myšlenkově i tvarově experimentující,

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

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

Terčem mnoha kritických i administrativních výpadů se stala divadla malých forem, zejména divadlo *Semafor*, které dráždilo nejen netradičním propojením divadla, poezie a obnovujících se populární hudby, ale i svou mimořádnou popularitou a na svou dobu nonkonformním přístupem k životu. Část kritiky divadla typu *Semaforu* tvrdě odmítala a napadala nejen pro „amatérismus“, ale především pro údajnou „malou společenskou angažovanost“ a nechuť „promlouvat k dnešku“. (Předmětem ideologického odsudku se tak stala i věta „Nehas, co tě nepálí“ z písne Malé kotě Jiřího Suchého.) Útoky proti *Semaforu* vyvrcholily po premiéře hry *Taková ztráta krve* v říjnu 1960: Suchý a Šlitr byli za tuto „detektivku s hudbou“ kritizováni pro údajné nezodpovědné nadřzování chuligánům a „nepatrné vědomí společenské odpovědnosti“. Odsudek z pera Sergeje Machonina stihl v prosincovém Rudém právu také inscenaci *Zuzana* je zase sama doma (prem. 1961).

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

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

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

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

■ Proměny divadelní sítě

Na sklonku padesátých let a v letech šedesátých byla síť českých „kamenných“ divadel relativně stabilizovaná a procházela pouze dílčími korekturami a drobnou redukcí, v jejímž rámci bylo zrušeno například divadlo v Trutnově (1958) a Státní zájezdové divadlo (1961). Základním úkolem přitom nadále zůstávalo zpřístupnit divadlo co nejširším vrstvám. Základní obrysy sítě potvrdil zákon z roku 1957, který právo zřizovat divadla přidělil především jednotlivým stupňům státní správy a kladl důraz na územní rozložení divadel, která mnohdy již svými názvy přiznávala vazbu na stát, jednotlivé kraje, oblasti, okresy či města. To potvrzovalo i převedení Divadla československé armády pod správu města Prahy; původní název (zbavený adjektiva Ústřední) ovšem zůstal jako čestný a teprve roku 1966 byl nahrazen neutrálním Divadlo na Vinohradech.

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

Ukázkou administrativního zřízení „kamenného“ divadla může být MĚSTSKÉ DIVADLO v PŘÍBRAMI, jehož vznik souvisel s preferovanou koncepcí obecních domů kultury jako polyfunkčních společenských a výchovných center. Pravidelnou součástí těchto center býval také sál, který umožňoval prezentovat zájezdové divadelní a hudební produkce a případně i působení stálého souboru. (Tak tomu bylo v případě ostravského DIVADLA PETRA BEZRUČE, které se v roce 1961 přestěhovalo do vítkovické budovy Domu kultury, nebo JIHOČESKÉHO DIVADLA působícího v místním Domě kultury od roku 1967.) V Příbrami, hornickém městě bouřlivě se rozvíjejícím v důsledku politicky preferované těžby uranu, byl takovýto Dům kultury slavnostně otevřen 7. listopadu 1959 k výročí VŘSR (Velká


říjnová socialistická revoluce) a dobová publicistika jej oslavovala jako největší kulturní centrum ve střední Evropě. Jeho součástí byl mimo jiné sál pro 600 diváků, komorní scéna a loutkové divadlo. Soubor pro toto divadlo, v první fázi vedený režisérem Antonínem Dvořákem, vznikl propojením souborů hořovického a benešovského divadla. Dvě tradiční scény tak byly při redukci divadelní sítě nahrazeny divadlem, které se nezrodilo z tvůrčího impulsu ani z místní potřeby, což se promítlo i do víceméně trvalých návštěvnických, hospodářských i uměleckých problémů divadla.

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

Rozhodujícím obdobím pro vznik hnutí divadel malých forem byl konec padesátých let. Na počátku roku 1958 Ivan Vyskočil a Jiří Suchý v pražské vinárně REDUTA uvedli první text-appeal a nově vzniklé divadlo ROKOKO oživilo na Václavském náměstí sál s bohatou kabaretní tradicí. Když v říjnu téhož roku Vyskočil a Suchý hrou Kdyby tisíc klarinetů otevřeli DIVADLO NA ZÁBRADLÍ (založené ve spolupráci s režisérkou Helenou Philippovou a klavíristou a skladatelem Vladimírem Vodičkou), byl pro divadlo objeven sálek Jednoty katolických tovaryšů na Anenském náměstí. Dalšími významnými znovunalezenými prostory bylo divadélko v suterénu Ženských domovů v ulici Ve Smečkách, v němž Jiří Suchý a Jiří Šlitr v říjnu 1959 uvedli hru Člověk z půdy jako první premiéru divadla SEMAFOR a sál bývalého Nového divadla v pasáži Alfa, kam se Semafor na více než třicet let nastěhoval v roce 1962.

Důležité bylo, že nalezené sály zůstávaly na divadelní mapě Prahy i po odchodu jejich původních „objevitelů“ a přitahovaly další obdobné aktivity. Příkladem může být divadlo

/PREMIÉRA VE SMEČKÁCH 30. 10. 1959/



KULTURNÍ STŘEDISKO ONV V PRAZE 2
UMELECKÝ KOLEKTIV

SEMAFOR
DIVADLO SEDMI MALÝCH FOREM

uvádí hudební komedii

ČLOVĚK Z PŮDY

Napsal: Jiří Suchý Výtvará: Zbyněk Hložek, J. Jirák
Hudbu složil: Jiří Šlitr Výtvarná spolupráce: Běla Novotná
Technická spolupráce: B. Paleček, A. Kozlínský, V. Hrabáček, F. Vításek
Režie: Václav Lohniský, Jiří Němeček a Jiří Vrba

HRAJÍ:

Petr	Karel Brošek
Martina	Marie Fouduková, Pavlína Filipovská
Antonín Sommer, spisovatel	M. Hornáček, M. Kopecký, F. Filipovský
Hedvička	Renata Tůmová, Xeniea Schatzková
Malý lord	Jiří Suchý
Přemysl	Karel Štěpán
Nezmysl	Václav Matuška
Vjmysl	Rostislav Černý
Nemysl	Pa-ol Linhart

Hraje hudební soubor SEMAFOR
pod vedením Ferdinanda Hevítha

ČLOVĚK Z PŮDY

Napsal: Jiří Suchý	HRAJÍ:
Hudbu složil: Jiří Šlitr	Petr - Ivan Dvořák, Martina - Pavlína
Výtvará:	Filipovská, Antonín Sommer, spisovatel,
Z. Bloch a J. Jiráš	zast. um. Fr. Filipovský, Miroslav Hor-
Výtvarná spolupráce:	niček, Hedvička - Renata Tůmová, Malý
B. Novotná	lord - Rostislav Černý, Přemysl - Wal-
Režie:	demar Matuška, Nezmysl - Zdeněk
Jiří Němeček	Braunschläger, Vjmysl - Václav Stekl,
a Jiří Vrba	Nemysl - Pavel Linhart

● Hraje: Orchester divadla Semafor

Program představení divadla Semafor, 1959

PARAVAN, které pod vedením satirika J. R. Picka rozvíjelo poetiku text-appealu nejprve v Redutě (od podzimu 1958) a později v sále Ve Smečkách (1962–65). Nedlouho před svým administrativním zánikem pak tyto prostory poskytlo rodičímu se Činohernímu klubu, pro něž se pak staly domovskými.

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

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

Jedním z nejnavštěvovanějších hudebně-literárních a divadelních středisek nejmladší generace se stal **DIVADELNÍ KLUB OLYMPIK**, působící od roku 1962 ve Spálené ulici a v letech 1966–72 v sále loutkového divadla Sluníčko v tehdejší Dětském domě. Olympik spojoval mluvené slovo s koncerty tehdy neoficiálního rock-and-rollu (v roce 1963 při něm vznikla i beatová skupina Olympic). Literárně dramatickou linii Olympiku představovaly zejména text-appealy humoristické dvojice Miloslav Šimek a Jiří Grossmann. Ti však roku 1967 přešli do Semaforu, kde vytvořili vlastní osobitou skupinu.

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

Nejpopulárnější z těchto divadel, zejména Semafor a Rokoko, se tak aktivně podílely na procesu konstituování obnovující se populární hudby, který vedl od snah kombinovat

pokusy o dramatickou tvorbu s prezentací pěveckých hvězd (Evy Pilarové, Waldemara Matušky, Karla Gotta, Václava Neckáře, Heleny Vondráčkové, Marty Kubišové ad.) až ke vzniku souborů vysloveně pěveckých. Takovým byl pokus o divadlo APOLLO (1965–68), jež vzniklo z iniciativy textaře a scenáristy Jiřího Štáidla a stálo především na pěveckých hvězdách v čele s Karlem Gottem, Karlem Hálou, Yvonne Přenosilovou a dalšími. Těžištěm jeho činnosti byla mimopražská zájezdová představení (pořady Apollo parade a Apollo představuje). Soubor se však pokusil realizovat i Štáidlova komponovaná pásma, v nichž populární písně spojoval jednoduchý děj (*Pout pro dva*, čas. Repertoár malé scény 1966, č. 1; prem. 16. 11. 1965; *Nešpory*, prem. 1966, aj.). V roce 1968, v okamžiku, kdy bylo možné plné organizační osamostatnění pěveckých produkcí, divadlo zaniklo.

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

V letech 1960–65 v Divadle Na Zábřadlí s pantomimickou skupinou spoluúčinkovala také skupina ČERNÉHO DIVADLA Jiřího Srnce. Uvedla v té době nový a překvapivý typ divadla, postavený na pohybově emotivní, lyrické jevištní metafoře, v představeních Trochu (prem. 1960), To jsou věci (prem. 1960 v divadle Loutka; 1961 nové nastudování v Divadle Na Zábřadlí), Metafory (prem. 1963). Od roku 1964 působil soubor Černého divadla převážně v zahraničí, přičemž dále rozvíjel typ představení složeného z krátkých pointovaných scének a pracujícího s všeobecně srozumitelnými nonverbálními prostředky (Pod vrásky, prem. 1965; Pruhovaný sen, prem. 1967; Jarmark rukou, prem. 1969). Černodivadelní technikou pracovala i skupina ČERNÉHO DIVADLA Hany a Josefa Lamkových, která v pražské Alhambře uvedla revuální pořady sestavené z drobných pantomimických výstupů (parodická revue Jána Roháče a Miloše Formana Bukola aneb Vrahem je pachatel, prem. 1961, aj.). Roku 1963 se soubor rozpadl: v Alhambře zůstala část herců vedených Jiřím Středou a pod jménem ČERNÝ TYJÁTR zde dále uváděli zábavné revuální pořady. Skupina Hany a Josefa Lamkových přijala název ČERNÁ SCÉNA a stala se součástí Státního divadelního studia (roku 1963 nastudovali hru To nemá cenu, kombinující mluvené party s pantomimou, v roce 1964 se pantomimickou inscenací Beze slov obrátili k technice animace scénických objektů).

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

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

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

Umělecky průbojnou scénou bylo také litvínovské **DOCELA MALÉ DIVADLO** v době, kdy je vedl režisér, herec a recitátor Miroslav Kovářík v letech 1962–67 v Litvínově. K jeho nejvýznamnějším inscenacím patřil pořad *Bon jour, amour* (prem. 1963), pásma z poezie Lawrence Ferlinghettiho (*To bolí bejt zavražděná*, prem. 1964) a *Gregory Corsa* (*GC Recitál*, prem. 1965) a *Zoo story* (prem. 1965), inspirovaná dramatem Edwarda Albeeho.

Dne 22. července 1965 zahájila na pražské Národní třídě činnost scéna uměleckého přednesu **VIOLA**. Představení *Komu patří jazz* kombinovalo jazzové skladby *Ludka Hulana* s verši Lawrence Ferlinghettiho, *Gregory Corsa*, *Andreje Vozněsenského*, *Jiřího Šotoly* a *Vladimíry Čerepkové* (scénář *Jiří Ostermann* a *Ivan Diviš*). Soubor *Violy* zpočátku tvořili členové *Poetického kabaretu*, záhy však v jednotlivých pořadech začali účinkovat také další herci pražských divadel. Během prvního roku byl ve *Viole* uveden mimo jiné pořad *Klaunyjáda da múr* („neorganicky sestavený“ z poezie *Williama Shakespeara*, *Elizabeth Browningové* a *Vladimíry Čerepkové*) a pásmo beatnické poezie *Allen Ginsberg*.

Výraznější tvář vtiskl *Viole* scenárista a režisér *Vladimír Justl* uvedením *Holanovy básnické skladby Noc s Hamletem* (prem. 1963), náročným recitátorským experimentem usilujícím o poetickou jednotu i jednotu slova a hudby. Roku 1965 převzal *Justl* umělecké vedení *Violy* a její dramaturgii orientoval

Vladimíra Čerepková:

x x x

Sedíme se Zorou v kostele a nemodlíme se
je tady lepší než venku i když tasy zima
mám namrzlou ruku a v automatu jsme snědli polívku
Zora se tváří jak samotná Penenka marie
ale stejně neví co počít

Na pivo už nemáme tak si vyčítám tu polívku
to mohlo být pivo

V kostele kudyby topili
bylo by zde hned více lidí
každý by se k Ježíškovi víc modlil
tecj babiček těcn dědečků
toho veselýho sterýho národa
automat je podobný kostelu
chodí tam podobný lidi

Strojepis básně
Vladimíry
Čerepkové

[TROCHU JÁ]

*Co o mně víte? prý jsem jak slabikář,
ale dítě mě neposlouchá,
nejradši píšu v hospodě, nejradši sedím
s obyčejnými lidmi, dítě mám se šoférem,
jednou mi řek:
— Ty druhý, jsou neobyčejný snad?*

Ahoj.



Foto: R. Huk

[VÝPOVĚĎ]

*Musím se přiznat,
že je mi cosi známo o přeletcích vrabců
přes vaše výsostná území.*

*Musím doznat,
že z vašeho hlediska
pořádek musí být —
i kdyby čert nám ho byl dlužet!*

*Musím se vzdát;
s politováním musím mtnout ty oblasti,
kde jepice pěji své
navěčnéčasy — —*

*Dosud nestojí žádná stráž
na hranicích omezenosti
a omezování druhých —*

INKA MACHULKOVÁ

JIRÍ
SLAVÍČEK

Když jsem byl malý, učili mne číst na básničkách a dětských říkacích. Pak mi jednou večer ve městě ukázali vážného, smutného pána s velkým plnovousem a řekli — to je básník. Od té doby jsem byl dlouho přesvědčen, že básníci žijí jenom v noci; jinde se přece nemohou se svými slovy potkávat. Postupem času jsem byl vyveden z tohoto i mnoha dalších omylů, vím už, že mohu básníka potkat i ve dne. Ale přece jen jsem tro-

Medailon Inky Machulkové v časopisu My 65 1965, č. 7

na široké spektrum české a světové poezie a na uvádění dosud opomíjených autorů. V inscenační praxi kladl důraz především na sugestivní, avšak kultivovaný a vytříbený herecký projev, umocňující myšlenkové a tvarové kvality díla. Na pódium uvedl i některé netradiční formy: autorská čtení, jednoaktové hry či dramatizované prózy (Monolog Samuela Becketta, prem. 1965; Gogolovy Bláznovy zápisky, prem. 1967).

Ve své činnosti zaměřené na hudební a literárně-hudební pořady pokračovalo i pražské **DIVADLO HUDBY**. V šedesátých letech se jeho repertoár rozšířil z klasické a lidové hudby na hudbu experimentální, jazz, šanson a big beat, literární část nabídl mimo jiné řadu večerů poezie, v nichž byli kromě klasiků českého a světového básnictví zastoupeni i současní či dosud opomíjení autoři (cyklus Soud paměti, prem. 1962, uvádějící dílo Dylana Thomase, Allena Ginsberga a Jacquese Préverta; pásmo z poezie Andreje Vozněsenského, Bulata Okudžavy a Anny Achmatovové Po svých k magnetové hoře, prem. 1963; Lunapark v hlavě Lawrence Ferlinghettiho, prem. 1967). V druhé polovině šedesátých let pokračovaly literární pořady v rámci Literárních a hudebních matiné (pásmo z poezie Jiřího Ortena Čemu se báseň říká, hudba a poezie českého baroka Bolest s veselostí, Čtení z Nového zákona, vše prem. 1968). Podobné zaměření měla i **LYRA PRAGENSIS**, založená v roce 1967 (k jejím zakladatelům patřili hudební skladatel Petr Eben, recitátoři Drahomíra Fialková a Milan Friedl, herec Vlastimil Fišar, muzikolog Jaroslav Šeda aj.), kombinující ve svých pořadech sólový přednes s živě interpretovanou hudbou a doplněný výtvarnými artefakty. Svoji činnost zahájila pořadem z Šaldových esejů Boje o zítřek (prem. leden 1968).

Hnutí divadel poezie a divadel malých forem v šedesátých letech nezasáhlo jenom Prahu, ale i celou řadu měst, v nichž vznikly desítky souborů, byť většinou „pouze“ amatérských. První reprezentativní přehlídka malých divadel se konala v Karlových Varech v červnu 1963. Soubory malých jevištních forem byly pravidelně představovány také na divadelních festivalech Šrámkův Písek a Jiráskův Hronov.

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

V roce 1963 ve Viole úspěšně hostovalo chomutovské **DIVADÉLKO POD PODLOUBÍM** s pásmem poezie, próz a písniček Růže a dvě kosti stehenní (prem.

1965), postaveném na básnickém slovu podpořeném úsporně stylizovanými hereckými akcemi. V tomto volném sledu black-outů se jeho autoři, členové souboru Ladislav Vencálek, Zdeněk Šlais a Jan Bulis, s jemně sebeironizujícím, ostentativně klukovským pohledem na svět dotýkali nejen tématu tupé frázovitosti slov a činů, ale především tématu čistého vztahu k životu a jeho poezii. Mezi další příklady může patřit brněnské **DIVADELNÍ STUDIO JOSEFA SKŘIVANA**, které v roce 1965 na festivalu amatérského divadla v Monte Carlu získalo zlatou medaili za inscenaci Mrožkovy Absurdní komedie v režii Leonarda Walleztkého, jehož inscenace patřily k vrcholu českého amatérského divadla.

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

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

V Ostravě bylo pro divadelní život mimo jiné důležité, že v tamním Divadle Petra Bezruče již od roku 1959 působila řada čerstvých absolventů divadelních fakult, kteří se posléze stali protagonisty pražského Činoherního klubu (patřil k nim mj. režisér Jan Kačer, herci Petr Čepek, Nina Divíšková, Jiří Hrzán, Jiřina Třebická, Jiří Kodet či Ladislav Mrkvička). Úspěšnou amatérskou podobu divadla malých forem zde v letech 1961–68 prezentovalo **DIVADÉLKO POD OKAPEM** v čele s Luďkem Nekudou. V říjnu 1968 z iniciativy jeho členů Ivana Binara, Petra Ullmanna, Edvarda Schiffauera a Petra Podhrázkého vzniklo divadlo původně nazývané **INSTITUT PRO POTÍRÁNÍ JEVIŠTNÍCH DEKORACÍ A DIVADELNÍCH OBVYKLOSTÍ**, v souvislosti se sovětskou okupací však záhy přejmenované na **DIVADLO WATERLOO**. V roce 1970 se toto divadlo stalo jednou z prvních kulturních aktivit, na které normalizační moc odstrašujícím způsobem demonstrovala své nové pojetí kulturní politiky.

■ Divadelní věda a kritika

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

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

■ Inspirace zahraničním repertoárem

Třebaže již Krejčova inscenace Hrubínovy Srpnové neděle v roce 1958 poukázala na potíže s mezilidskou komunikací, demonstrovala je v rovině převážně verbální a v rovině dramatu aspirujícího i na literární kvality. Dokládá to i fakt, že k napsání této hry byl vyzván spisovatel-básník, který se doposud dramatu příliš nevěnoval. Napětí mezi stále ještě dominující důvěrou v jazyk a postupnou reflexí nemožnosti domluvy v moderní době ovšem utvářelo vnitřní paradox většiny divadelní tvorby šedesátých let: stále vládla víra ve schopnost jazyka pojmenovávat lidskou situaci, přestože byla tato situace chápána sama o sobě jako absurdní a schopnost mluvit o ní poklesla na produkci bezobsažných frází.

Důraz na slovo a drama se projevoval nejen tím, nakolik bylo pro česká divadla prestižní uvést zajímavou novou hru, ale i tím, že dramata byla v šedesátých letech hojně vydávána a také – více než kdy předtím a více než v následných desetiletích – čtena. Zvláštní edici pro vydávání divadelních her

proto připravilo nejen nakladatelství Orbis, které tuto činnost mělo od padesátých let v gesci, ale i nakladatelství Československý spisovatel, určené pro vydávání české beletrie, které zřídilo edici Divadlo. Překlady světových dramát vydávalo rovněž Státní nakladatelství krásné literatury a umění (pozdější Odeon), v polovině šedesátých let tak zde byly k dispozici knižní překlady například významné části soudobého absurdního dramatu. Hry pravidelně vydával rovněž časopis Divadlo.

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

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

Vlna brechtovských inscenací, která začala roku 1958 a kulminovala v letech 1961 a 1962, prošla všemi českými divadly. Nejdůsledněji program brechtovsky epického divadla realizovalo Státní divadlo v Brně za vedení šéfa činohry, režiséra Miloše Hynšta, a dramaturga Bořivoje Srby. Aktivně se na něm podíleli i režisér Evžen Sokolovský (např. Zadržitelný vzestup Artura Uie, prem. 1959) a dramatik Ludvík Kundera (v letech 1968–70 dramaturg Státního divadla v Brně), který Brechta také – vedle Rudolfa Vápeníka – systematicky překládal.

V úzké návaznosti na Brechta byla, a to nejen brněnským Státním divadlem, objevována rovněž dramatika dalších německy píšících autorů, zejména Švýcarů Maxe Frische a Friedricha Dürrenmatta. První poulnorovou inscenací Frischovy hry byl Pan Biederman a žháři, uvedený v říjnu 1959 v režii Václava Hudečka v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, vlně zájmu

o hry Friedricha Dürrenmatta předcházela Horníčková inscenace *Návštěvy staré dámy* v pražském Divadle ABC (prem. 1959). V následujících letech byla v českých a moravských divadlech hojně inscenována i další Dürrenmattova dramata: *Frank Pátý* (Divadlo E. F. Buriana, prem. 1961, rež. Karel Novák), *Fyzikové* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1963, rež. Ladislav Vymětal), *Herkules a Augiášův chlév* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 1963, rež. Jan Fišer) a *Romulus Veliký* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1965, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl Dürrenmatt nejčastěji hraným dramatikem na českých jevištích.

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

Za první kontakt se západoevropskou absurdní dramatikou lze považovat uvedení Ioneskovy hry *Nosorožec* Divadlem E. F. Buriana v režii Karla Nováka v roce 1960, necelý rok po premiéře v Düsseldorfu. Rozhodující přelom však nastal – obdobně jako v próze či poezii – v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště výrazně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, Eugèna Ioneska či Samuela Becketta. K nejvýraznějším inscenacím patřilo uvedení Albeeho hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (nikoli náhodou s dobově aktualizovaným titulem *Kdopak by se Kafky bál?*, Divadlo S. K. Neumanna, prem. 1963, rež. Václav Lohniský) a zejména série velmi úspěšných představení Divadla Na Zábradlí, které publiku představilo Jarryho *Krále Ubu* (prem. 1964, rež. Jan Grossman), Ioneskovy hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* (prem. 1964, rež. Václav Hudeček a Libor Fára) a Beckettovo *Čekání na Godota* (prem. 1964, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl inscenován mimo jiné *Správce* Harolda Pintera (Satirické divadlo Večerní Brno, prem. 1965) a Ioneskova hra *Židle* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1966, rež. Václav Hudeček).

Zájem českého divadla o zahraniční dramaturgii byl ovšem mnohem širší a několika módními vlnami se nevyčerpal. Postupně přinesl na česká jeviště prakticky všechna významná jména soudobé světové dramatiky – z dalších například



Plakát ke hře Alfreda Jarryho, 1964

Arthura Millera, jehož hru *Smrt obchodního cestujícího* poprvé uvedlo pražské Národní divadlo v květnu 1959 (rež. Jaromír Pleskot), nebo dramatika Tennesseeho Williamse, jehož *Skleněný zvěřinec* byl poprvé uveden v květnu 1960 v pražském Komorním divadle v režii Oty Ornesta.

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

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

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

Úzké sepětí českého divadla s děním ve světě se promítlo i do jeho mezinárodního renomé. V kontextu evropského divadelnictví se prosadila pantomima a činohra Divadla Na Zábradlí stejně jako Krejčovo Divadlo za branou, které reprezentovalo zemi na zahraničních zájezdech a festivalech. První meziná-

rodní úspěch v Mnichově sklidilo v roce 1966 také VÝCHODOČESKÉ LOUTKOVÉ DIVADLO (Jan Vladislav: Pohádka z kufru, prem. 1964).

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

■ Tvůrčí koexistence divadla s původní dramatikou

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

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

Divadlo za branou jeho zakladatelé pojímali jako tvůrčí dílnu, v níž určujícími prvky inscenace byly především kvalitní dramatický text a herectví pojímané jako umělecký výraz duševních stavů. Třebaže soubor, jehož předními herci byli Marie Tomášová a Jan Tříska, spolupracoval i s předními scénografy (Josef Svoboda), výtvarníky (Libor Fára, Josef Liesler, Josef Šíma, Mikuláš Medek, Jan Koblasa) a hudebníky (Petr Hapka, Jan Klusák), nemířil primárně k uplatnění nonverbálních divadelních prostředků. Tomu odpovídala také precizní dramaturgická příprava hraných textů a důraz na herce schopné tento text prožít a oživit. V repertoáru patnácti her, které byly v Divadle za branou uvedeny do jeho zrušení v červnu 1972, byla dramata Michela de Ghelderoda, Arthura Schnitzlera, Williama Shakespeara, Alfreda de Musseta, V. K. Klicpery i Zdeňka Mahlera (Provaz o jednom konci; podle J. N. Nestroye, prem. 1967). Inscenační osu ovšem utvářeli především A. P. Čechov a Josef Topol, jejichž texty se staly jedním z opěrných bodů poetiky souboru a spoluvytvářely Krejčův režijní systém. Krejča zde Topolovi inscenoval hry Kočka na kolejích (prem. 1965) a Hodina lásky (prem. 1968), sám Topol pak režíroval své hry Slavík k večeři (prem. 1967) a Dvě noci s dívkou (prem. 1972).

Na původní tvorbu se – vedle mnohdy až provokativně aktuální tvorby zahraniční – systematicky orientovalo také pražské DIVADLO ČESKOSLOVENSKE



Ukázka scénografie ze hry bratří Čapků Ze života hmyzu, Národní divadlo 1965,
scéna Josefa Svobody

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

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

Kmenovým dramatikem STÁTNÍHO DIVADLA V BRNĚ byl Ludvík Kundera, který pro něj v šedesátých letech napsal hry Totální kuropění (prem. 1961), Nežert (prem. 1962 zakázána; prem. 1967) a Korzár (prem. 1963). Specifickou součástí experimentálního hledání jiného, epického dramatu byla v tomto divadle i inspirace pozapomenutým barokem. Událostí nejen divadelní tak byla inscenace lidové hry Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista (prem. 1965). Pašijová hra byla uvedena v úpravě Jana Kopeckého, který adaptoval například i kompozici z lidových her Komédie o hvězdě (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, prem. 1967).

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

Vztahy se slovenskou literaturou

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

■ Hledání nové podoby vzájemných vztahů

Zostření politického kurzu na konci padesátých let neunikly ani česko-slovenské kulturní a literární vztahy. Součástí konsolidační kampaně, manifestující obnovu protektorství komunistického režimu nad literaturou a uměním, se stala direktiva o prohlubování česko-slovenské vzájemnosti. Jejím hlavním cílem bylo prosadit ideologicky jednotnou podobu českého a slovenského umění, sloužícího bez výhrad potřebám politické moci. Součástí této linie byla výměna šéfredaktorů literárních časopisů *Kultúrny život* a *Slovenské pohľady* i pojetí česko-slovenské vzájemnosti jako nástroje boje proti dědictví tzv. slovenského buržoazního nacionalismu, označeného na jednání Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska v lednu 1958 za nejnebezpečnější odrůdu revizionismu. Zasedání Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů, konané 29.–30. května 1958, pak přijalo závazek překonat tradiční uzavřenost slovenské kultury a prosazovat celistvé chápání československé státnosti. V duchu názorů nejuzšího vedení KSČ svaz zdůraznil, že spisovatelé nejsou jen čeští nebo slovenští, ale též českoslovenští.



Redakce časopisu Kultúrny život

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

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

V českých zemích proces nového strukturování vzájemných literárních vztahů reflektovali zejména překladatelé ze slovenštiny, zvláště Emil Charous, Vladimír Reis a Jiřina Kintnerová. Ti jej pokládali za výraz překonávání a popírání tradičního syndromu blízkosti s českou literaturou. Zároveň ovšem postřehli, že intenzitu českého zájmu o slovenskou literaturu nestimulovala samotná praxe překladů, nýbrž antidogmatická, a tudíž čtenářsky atraktivní linie slovenské prózy, která, alespoň částečně oprostěná od ideologické apriornosti, vnášela do společného kontextu dosud tabuizovaná témata. Slovenská účast na válečném tažení hitlerovského Německa proti Sovětskému svazu, netradiční pohled na partyzánské boje během Slovenského národního povstání či zneužívání politické moci v období tzv. kultu osobnosti byly frekventované zejména v knihách RUDOLFA JAŠÍKA (*Mŕtvi nespievajú*, 1961), LADISLAVA MŇAČKA (*Smrť sa volá Engelchen*, 1959; *Oneskorené reportáže*, 1963; *Ako chutí moc*, 1968), LADISLAVA ŤAŽKÉHO (*Amenmária*, 1964), DOMINIKY TATARKY (*Démon súhlasu*, čas. 1956; 1963) a částečně i v diskutované tendenční trilogii nazvané *Generácia* (*Dlhý čas čakania*, 1958; *Živí a mŕtvi*, 1959; *Zvony zvoní na deň*, 1961) VLADIMÍRA MINÁČE. Obdobně motivovanou pozornost vzbuzovaly divadelní hry PETERA KARVAŠE (např. *Antigona a tí druhí*, 1962; *Velká parochňa*, 1964; *Experiment Damokles*, 1967) nebo LEOPOLDA LAHOLY (*Škvrny na slnku*, 1967; *Inferno*, 1968), vesměs přinášející modelové konfrontace lidských osudů s mechanismy moci a kolektivismu.

Problémovost vztahů mezi českou a slovenskou literaturou nespočívala pouze v historicky podmíněné asymetričnosti, zřetelně patrné v nižším zájmu o slovenskou literaturu v českém prostředí, a to jak mezi čtenáři, tak v nesoustavné pozornosti literární kritiky. Časopisecká diskuse o úrovni vztahů mezi oběma literaturami, iniciovaná na přelomu let 1965 a 1966 týdeníkem Kultúrny život a doplněná v dubnu 1966 jednáním česko-slovenského kolokvia v Bratislavě, upozornila na zdánlivě paradoxní jev. Jak uvedl Miloš Tomčík, obec-

ná informovanost o slovenské literatuře byla v českých zemích na mnohem vyšší úrovni v meziválečném období, ačkoli tehdy v této oblasti nepůsobily žádné státem řízené instituce. Účastníci kolokvia (na české straně Emil Charous, Zdeněk Eis, Vladimír Forst, Vladimír Reis a další, na slovenské Dušan Kužel, Dominik Tatarka, Miloš Tomčík, Michal Nadubinský a předsedající Vojtech Mihálik) se rovněž zabývali účelností vzájemných překladů a v této souvislosti se počal nepřímou problematizovat význam často užívaného pojmu „specifičnost“ česko-slovenských literárních vztahů. Ukazovalo se, že pojem sice postihuje přirozenou příslušnost české, respektive slovenské literatury k domácímu kontextu i ke kontextu druhé literatury, avšak nedoceňuje vztah obou literatur k jiným kulturám ani neanticipuje nepřetržitý pohyb slovenské literatury a kultury k nastolení naprosté suverenity. Standardní přístup ke slovenské literatuře, stejný a rovnocenný jako k jiným cizojazyčným literaturám, měly napříště demonstrovat v podstatně větší míře právě překlady.

Mínění, že slovenskou literaturu nelze nadále vnímat jen jako menší součást vyššího československého celku, nýbrž především jako svébytnou součást literatury světové, sílilo v druhé polovině šedesátých let na obou stranách. Ve slovenském prostředí se tento názor často prolínal s mimoliterární, fakticky politickou problematikou, zejména s diskusí o povaze a smyslu společného česko-slovenského soužití. Plně to ukázala například diskuse historiků o čechoslovácku a luďáctví, která probíhala od listopadu 1966 do března 1967 na stránkách časopisu *Kultúrny život* (z literátů do ní zasáhli Michal Chorváth a Vladimír Mináč) a v *Historickém časopise*. Do určité míry byla reakcí na přezíravé postoje prezidenta a prvního tajemníka ÚV KSČ Antonína Novotného vůči slovenské kultuře a v roce 1968 zákonitě vplynula do obecnější debaty o připravované federalizaci československého státu. Literární kritik Milan Šútovec se v daném kontextu vyjádřil, že současná slovenská literatura byla v Čechách často reflektována jako „literatura guberniální“ (*V zemi nikoho*, *Kultúrny život* 1968, č. 20). Milan Rúfus pak přirovnal poměr mezi současnou kulturní realitou slovenskou a československou k „postavení podnájemníka“, který se měl chovat nenápadně a nenáročně (*Útrapy z národa*, *Kultúrny život* 1968, č. 12).

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

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

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

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

České vědecké prostředí projevilo porozumění pro svébytnost slovenské kultury a literatury ve statích Felixe Vodičky (*Český literární mýtus o Slovensku*, Orientace 1968, č. 1) a Jana Patočky (*Falešná teorie národa a Slovensko*, Literární listy 1968, č. 13), nejzávažnější však byla úvaha slovakisty Jaroslava Janů (*Kultura a federalizace*, Literární listy 1968, č. 21), který podrobil obecné revizi Mukařovského definici česko-slovenských literárních vztahů. Zvláště odmítavě se postavil k výrazům „nepřetržitost“ a „nemyslitelnost“, neboť podle jeho názoru neoprávněně petrifikovaly trvalou vázanost (slabší) slovenské literatury k (silnější) literatuře české. Pro další vývoj bylo příznačné, že se termín „československá socialistická literatura“, opuštěný v letech 1968–69 kvůli latentní nivelizaci národní svébytnosti, začal znovu užívat v období normalizace jako vágní a bezobsažné pojmenování „společných ideových východisek tvorby“.

■ Česko-slovenský kontext v literárněvědném bádání a publicistice

Zformulováním metodologické koncepce literárních vztahů slovenskou literární vědou na počátku šedesátých let se otevřel prostor pro systematictější literárněhistorické studium kontaktních vazeb, typologických souvislostí i rozdílů mezi oběma literaturami. Pozornost se přitom soustředila převážně na tzv. pokrokové umělecké hodnoty. Větší iniciativa byla tradičně na straně slovenských literárních historiků, z nichž se zejména Jozef Ambruš, Libor Knězek, Andrej Mráz, Karol Rosenbaum, Milan Pišút, Alexander Šimkovič, Stanislav Šmatlák, Ján Števček a Miloš Tomčík věnovali v časopiseckých studiích, v edicích korespondence i v knižních publikacích vzájemným vztahům v širokém rozsahu od doby národního obrození až po meziválečnou avantgardu (k významnějším náležely monografie Andreje Mráze o literárním historikovi

Jaroslavu Vlčkovi *Medzi našimi literatúrami*, 1960, a Alexandra Matušky o Karlu Čapkovi *Človek proti skaze*, 1963). V českých zemích se tematikou vzájemných kontaktů zabývali Zdeněk Eis, Vladimír Forst, Emil Charous, Ludvík Patera a Zdenka Sojková, ojediněle pak Dušan Jeřábek a Josef Polák. Zdenka Sojková je též autorkou životopisu Ludovíta Štúra *Skvitne život* (slovensky z českého rukopisu 1965).

Pokus o institucionální zabezpečení výzkumu česko-slovenských literárních vztahů v rámci české literární vědy, iniciovaný slovenskou stranou a podpořený intervencí předsedy vlády Jozefa Lenárta, vedl v roce 1965 k ustavení pracovní skupiny při Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Působili v ní pracovníci vysokých škol (Ludvík Patera, Evžen Lukeš a Jaroslav Janů, mimo jiné autor monografie František Hečko, 1967), Československé akademie věd (Vladimír Forst jako vedoucí, Zdeněk Eis, Hana Kučerová), redaktori pražských nakladatelství (Emil Charous, Vladimír Reis, Jiřina Kintnerová, Anna Křemenáková, Marie Vodičková), učitelka Zdenka Sojková a slovenský literární historik Miloš Tomčík, který v tomto období vyučoval slovenskou literaturu na pražské filozofické fakultě. Ovzduší šedesátých let poznamenalo vzájemné vztahy podstatně tvořivějšími aktivitami, než by se mohlo zdát z pouhého výčtu. Projevilo se to zejména v částečné rehabilitaci a reinterpetaci avantgardního umění (např. společnými aktivitami Laca Novomeského a Jaroslava Seiferta) i v oblasti časopisecké spolupráce, včetně kritické a čtenářské recepcce.

Zvláště česká literární publicistika věnovala během celých šedesátých let slovenské kultuře a literatuře podstatně soustavnější pozornost než v předcházejícím desetiletí. Pravidelné informace o literárním dění na Slovensku přinášel především časopis *Plamen*, který od svého vzniku v roce 1959 představoval jakousi oficiální tribunu v oblasti česko-slovenských vztahů, zprvu v duchu koncepce ideologicky jednotné literatury (příspěvky Zdeňka Eise), později s porozuměním pro názorový pluralismus (články Emila Charouse a Vladimíra Reise).

Kromě recenzí zde také byly v originále i v českých překladech hojně tištěny beletristické příspěvky slovenských autorů jak starší generace (například Alfonz Bednár, Valentín Beniák, Peter Karvaš, Ján Kostra, Vojtech Mihálik, Vladimír Mináč, Ladislav Mňačko, Laco Novomeský, Ján Smrek, Dominik Tatarka, Ladislav Ťažký, Hela Volanská, Štefan Žáry), tak především mladých básníků (Marián Bednár, Jozef Mihalkovič, Ján Ondruš, Peter Repka, Ján Stacho, Ján Šimonovič, Miroslav Válek) a prozaiků (Vlado Bednár, Jaroslava Blažková, Pavel Hruží, Anton Hykisch, Peter Jaroš, Jozef Kot, Rudolf Sloboda, Vincent Šikula, Pavel Vilikovský). Řada těchto příspěvků reprezentovala nové výboje slovenské poezie z okruhu básnických seskupení konkrétnistů a Osamělých běžců a rovněž novátorské snahy mladé slovenské prózy, inspirované impulzy francouzského nového románu a analytičností existenciálně oriento-



Karikatura Juraje Špitzera

vaných přístupů v ztvárňování problémovosti lidského života. Některé z těchto prací zůstaly zveřejněny pouze v českém překladu: například povídka LADISLAVA GROSMANA *Past* (Plamen 1962, č. 4), přepracovaná později v novelu *Obchod na korze*, nebo povídka *Nositel kouzelného jednorožce* JANA JOHANIDESE (Plamen 1965, č. 7). V menším rozsahu přinášel beletristické příspěvky slovenských autorů rovněž časopis *Host do domu*.

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

Hojnými se staly společné časopisecké diskuse a ankety (např. v Literárních novinách, *Kulturním životě*, *Mladé tvorbě*, *Plamenu*) i vzájemné hodnocení úrovně kulturních časopisů. Po zastavení svazového týdeníku *Literární noviny* nalezla v roce 1967 řada českých spisovatelů a kritiků možnost publikovat na Slovensku, především v časopise *Kultúrny život*. Naopak po jeho zániku na podzim roku 1968 publikovali mnozí slovenští spisovatelé v českém týdeníku *Listy*, který ještě před svým vlastním zánikem na jaře 1969 zásluhou Ludvíka Vaculíka věnoval zaniklému *Kulturnímu životu* a příspěvkům jeho redaktorů a kmenových autorů celé samostatné číslo (1968, č. 5). Obdobně postupovala i redakce brněnského *Hosta do domu*, když před svým vlastním zánikem představila v samostatném čísle (1970, č. 4) průřez slovenskou beletrií a kritikou z konce šedesátých let, vesměs z tvorby přispěvatelů literárních časopisů *Mladá tvorba* a *Romboid*.

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

■ Součinnost a rozepře v rámci spisovatelských organizací

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

Pomyslná jednota českých a slovenských spisovatelů v rámci společné svazové instituce se ale rozpadla v červnu 1967. Na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů vystoupili pouze čtyři slovenští tvůrci z osmdesáti přítomných. Při střetu liberálního okruhu českých umělců s politickou mocí však neposkytli českým kolegům téměř žádnou oficiální podporu. V porovnání s předchozím sjezdem proslovili více než obezřetně formulované příspěvky Alexander Matuška i Ivan Mojík, Vojtech Mihálik pouze přednesl text Laca Novomeského. Básník Miroslav Válek pak přečetl loajální dopis, adresovaný ústředním orgánům komunistické strany a vyjadřující stanovisko skupiny, jejímž údajným cílem byla záchrana spisovatelské organizace a nalezení kompromisu s vedením KSČ. Slovenská iniciativa na vzniku dokumentu (u jeho zrodu stáli Miroslav Válek, Vladimír Mináč, Ján Kostra, Alexander Matuška a Karol Rosenbaum) vyvolala vzápětí vážnou roztržku mezi stoupenci liberálních tendencí a ortodoxními marxisty uvnitř Svazu slovenských spisovatelů. Zatímco Mináč jako člen ÚV KSČ na zasedání tohoto orgánu v září 1967 denuncioval Václava Havla a Ivana Svitáka za jejich směřování k „buržoazní demokracii“, Zora Jesenská vyjádřila na aktivu slovenských spisovatelů-komunistů v říjnu 1967 nesouhlas s represivním zásahem proti Literárním novinám a s vyloučením tří českých spisovatelů z KSČ.

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

potřebné sblížení. Vzájemný vztah se nedá vynutit, naordinovat zvláště u členů takové specifické organizace, jakou je spisovatelská, umělecká.“

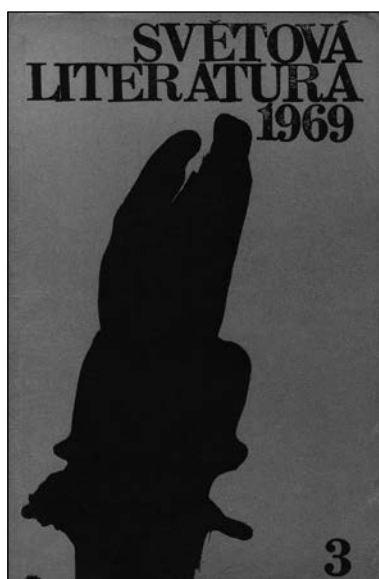
Na jaře zahájené přípravy k federalizaci společného spisovatelského svazu, plánované na připravovaný, leč neuskutečněný V. sjezd, se po srpnové okupaci republiky protahovaly. Tečku za nimi učinily ustavující sjezdy dvou národních, administrativně a finančně nezávislých svazů. Zakládající konference *Svazu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

Překladová literatura

Politicko-kulturní atmosféra šedesátých let ovlivnila nejen původní literární tvorbu, ale měla přirozeně i velmi příznivý vliv na literaturu překladovou. Tato stimulující dobová atmosféra zvyšovala společenskou úlohu literatury, v níž se objevila celá řada dříve tabuizovaných témat a problémů, neodpovídajících oficiálně proklamovaným ideám a cílům. Politická moc pomalu ustupovala od normativního usměrňování literatury a spokojovala se pouze s jistou formou administrativní regulace. To se projevilo v oblasti překladové literatury

	Obsah
Roger Vailland, Intimní texty	2
Andrea Zanzotto, Proroctví či paměti či nástěnné noviny	62
Všední dny	72
Klaus Rifbjerg, Osvobození	74
Murilo Rubião, Králíček Teleco	84
Mario Tobino, Negace a nesmrtnost	90
Fred Urquhart, V Glasgowě vždycky prší	100
Mehmet Seyda, Počkej, já to napíšu	108
Henri Chopin, Arivista	118
Miodrag Bulatović, Hrdina na oslu	128
Radovan Krátký, Souloživý bůh	173
Anály Patafyziky	188
Ingeborg Bachmannová, Dobrý bůh z Manhattanu	211
Ludmila Vachtová, Lucio Fontana	231
Gilbert Lely, Sade	241
Na obálce kresby současných amerických výtvarníků; na přední straně: Helen Frankenthalerová, 1965 na zadní straně: Robert Motherwell, 1965	

	Obsah
Eugenio Montale, Motýl z Dinardu	2
Lubomír Sochor, Morálka jedné dějinné epochy	18
Arthur Koestler, Tma o polednách	22
Jan Zábřana, Případ beatnici	130
Fernanda Pivanová, Vodíková hráci skříň	133
Allen Ginsberg, Báseň Raketa	150
Anály Patafyziky	164
Josif Brodskij, Stanice v poušti	186
Ludmila Vachtová, Alexander Calder	206
Milúše Očadlíková, Pře Arkadije Viktoroviče Bělinkova	218
Gilbert Lely, Sade	242
Na obálce kresby současných amerických výtvarníků; na přední straně: Helen Frankenthalerová, 1965 na zadní straně: Robert Motherwell, 1965	



Původní a cenzurovaný obsah
revue Světová literatura 1969, č. 3

neobyčejně výrazně a znamenalo až překotné „dohánění“ a seznamování se s různými vývojovými proudy soudobé evropské a světové literární tvorby. Řadě překladatelských informativních iniciativ, s nimiž čtenáře v předchozích letech seznamovala – s většími či menšími obtížemi – revue Světová literatura, bylo nyní umožněno, aby se projevil v ucelené knižní podobě a mohly tak vyplnit mezery v poznání cizích literatur.

■ Próza a drama

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

Překladatelské iniciativy se zpočátku soustřeďovaly především na autory, jejichž díla nebyla v padesátých letech z ideologických důvodů vydávána. Viditelné to bylo při znovuvvádění literárního existencialismu do soudobého kulturního kontextu, zejména překlady děl francouzského existencialisty ALBERTA CAMUSE (*Mor*, 1963, překlad Milena Tomášková; *Exil a království*, 1965, překlad Josef Pospíšil, a dramata *Caligula*; *Stav obležení*, 1965, překlad Jiří Konůpek, Alena Šabatková) ukazovaly nový a humanisticky prohloubený rozměr existencialismu, jenž byl předtím vnímán v mnohem nihilističtější podobě sartrovské. Připomenut byl také JEAN-PAUL SARTRE a jeho tvorba dramatická (*5 her a jedna aktovka*, 1962, překlad A. J. Liehm, Evžen a Evžen Drmolovi) i prozaická (*Nevolnost*, 1967, překlad Dagmar Steinová). Do českého

literárního kontextu objektivně vstoupil dvěma romány i francouzský existenciální básník a prozaik JEAN CAYROL (*Stěhování*, 1965; *Cizí tělesa*, 1968, obojí překlad Marie Veselá).

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

V souvislosti s hledáním nových podob prózy, oponujících oficiálně platným modelům, se v soudobém českém literárním kontextu setkal s neobyčejným zájmem a ohlasem francouzský nový román. S jeho destruktivním vztahem k tradičně pojatému popisu objektivní reality a odmítáním románového děje i tradičních postav jako nezbytných složek románové struktury vstoupil do českých literárněkritických diskusí o nové podobě prózy výrazný hlas experimentujících francouzských prozaiků, usilujících o totální proměnu soudobého románu. Tak jako v řadě jiných případů i zde sehrála značnou iniciační roli revue Světová literatura, přinášející řadu ukázek a informativních komentářů, vrcholících publikováním „nového románu“ MICHELA BUTORA *Proměna* (Světová literatura 1959, č. 3, 4, překlad Josef Pospíšil). Poté následovala řada překladů děl čelných představitelů „nového románu“ (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová, Claude Simon, Marguerite Durasová, Robert Pinget), díky nimž se stal tento románový typ jednou z nejrůznějších manifestací modernismu v literární atmosféře šedesátých let. Tento ohlas byl ještě podtržen českými překlady teoretických programových statí jeho nejvýznamnějších představitelů: ALAIN ROBBE-GRILLET: *Za nový román* (1970, překlad Petr Pujman); NATHALIE



Obálka Libora Fáry, 1967

SARRAUTOVÁ: *Věk podezírání* (1967, překlad Stanislav Jirsa) a MICHEL BUTOR: *Repertoár* (1969, překlad Jan Vladislav).

V návaznosti na experimentální charakter „nového románu“ se objevily i snahy o oživení surrealistické poetiky, vnímající skutečnost v groteskně fantaskních podobách a vizích. Tento typ většinou neslyžitých próz, charakteristický pro tzv. druhou vlnu francouzského surrealismu, reprezentovaly například novely JULIENA GRACQA (*Balkon v lese*, 1966, překlad Stanislav Jirsa), GEORGESE LIMBOURA (*Vanilovníky*, 1968, překlad Stanislav Jirsa) či

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUESE (*Na okraj*, 1969, překlad Josef Pospíšil). Významnějšího čtenářského ohlasu dosáhli zejména osobitý prozaický experimentátor RAYMOND QUENEAU (*Zazí v metru*, 1969, překlad Zdeněk Přibyl) a jarryovský patafyzik BORIS VIAN se svým románem *Pěna dní* (1967, překlad Svatopluk Horečka).

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

Z anglické literatury zaznamenala značný ohlas tvorba prozaiků a dramatiků anglickou kritikou označených jako „rozhněvaní mladí muži“, kteří negativně hodnotili soudobou anglickou společnost a její v tradicích zakořeněné společenské konvence. Jako první byl přeložen román *Šťastný Jim* (1959, překlad Jiří Mucha), jehož autor KINGSLEY AMIS zde s humorem odhalil nadutou omezenost provinčního univerzitního prostředí. Záhy pak byly přeloženy i romány dalších příslušníků tohoto neformálního literárního seskupení, JOHNA BRAINA (*Místo nahoře*, 1960, překlad František Vrba), JOHNA WAINA (*Menší nebe*,

1969, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), ALANA SILLITOE (V sobotu večer, v neděli ráno, 1967, překlad Petr Pujman), ANGUSE WILSONA (Anglosaský postoj, 1960, překlad Jarmila Urbánková) i Doris Lessingové a Iris Murdochové. Kultovní hra Johna Osborna Ohlédni se v hněvu, z jejíhož názvu bylo označení skupiny odvozeno, byla však česky vydána až v roce 1981 v překladu Aloise Bejblíka a Jaromíra Pleskota.

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

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

Podstatnou proměnou prošel překladatelský zájem o literaturu německé jazykové oblasti, z níž byly v předchozích letech překládány, vyjma literární klasiky, zejména tzv. pokrokoví autoři z Německé demokratické republiky. Soudobá literatura západoněmecká byla (s nepatrnými výjimkami jako Heinrich Böll) ignorována. To se v uvolněné atmosféře šedesátých let výrazně změnilo: překladatelské aktivity se zaměřovaly nejen na literaturu ze SRN, českému čtenáři byla objevným způsobem přiblížena i literatura rakouské

a švýcarské provenience. Ze západoněmecké literatury to byla celá plejáda spisovatelů-prozaiků ze Skupiny 47, pro niž byla typická kritická analýza soudobé západoněmecké společnosti a palčivá sebereflexe při hledání odpovědí na otázky o vzniku a příčinách morálního selhání německého člověka v období nacismu (Albrecht Goes, Gerd Gaiser, Wolfgang Koeppen, Walter Jens, Siegfried Lenz, Paul Schälluck, Christian Geissler, Martin Walser aj.). Nejvýrazněji se projevil GÜNTER GRASS, jehož groteskně fantaskní a autobiografickou zkušeností podložené příběhy (*Kočka a myš*, 1968, překlad Zbyněk Sekal; *Plechový bubínek*, 1969, překlad Vladimír Kafka) nejen šokovaly svou bizarností, ale zároveň dávaly nahlédnout do psychického podhoubí nacistické ideologie.

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

Současná švýcarská německy psaná literatura byla v Československu dosud víceméně neznámá. Teprve v šedesátých letech ji zpřítomnila dvojice soudobých nejvýznamnějších švýcarských prozaiků a dramatiků – FRIEDRICH DÜRRENMATT a MAX FRISCH. Kulturní veřejnost se s oběma setkala především jako s dramatiky, jejichž hry se hrály na českých jevištích. Jak dramata Dürrenmattova (*Frank Pátý*, 1961; *Fyzikové*, 1963; *Play Strindberg*, 1969, vše překlad Bohumil Černík; *Návštěva staré dámy*, 1964, překlad Otakar Fencl), tak Frischova (*Andorra*, 1962; *Čínská zeď*, 1964; *Don Juan aneb Láska ke geometrii*, 1964, vše překlad Bohumil Černík; *Pan Biedermann a žháři*, 1969, překlad Eva Bezděková) tematizovala velmi naléhavým a apelativním způsobem aktuálně prožívané otázky identity evropského člověka. Max Frisch tuto tematiku prohloubil s až existenciálně naléhavostí v trojici próz *Homo Faber* (1967, překlad Helena Nebelová), *Mé jméno budiž Gantenbein* (1967) a *Stiller* (1970, obojí překlad Bohumil Černík), zatímco Dürrenmatt byl jako prozaik prezentován pouze psychologickou novelou s kriminální zápletkou *Slib* (1964, překlad Bohumil Černík).

Složitá situace nastala v překladech ruské a sovětské literatury. Normativní kánon socialistického realismu zůstával v sovětské literatuře sice oficiálně v platnosti, prakticky jej však popírala řada prací znovuobjevovaných a dříve

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

■ Poezie

Překlady poezie sledovaly v podstatě stejný cíl jako překládané prózy: zaplnit mezery ve znalostech cizích literatur, oživit mnohé literární hodnoty minulosti, jež nemohly být dosud z ideologických důvodů připomenuty, a bezprostředně reagovat na aktuální literární dění. Specifikem překladačské poezie byly různé antologie, sloužící jako důležitý informační zdroj a průvodce po určitém básnickém teritoriu; v nich se často mohli objevit i tvůrci problematičtí, jejichž dílo zatím nemohlo být vydáno v obsáhlejší knižní výboru (např. Ezra Pound, Stephen Spender, W. H. Auden, Josif Brodskij, Gottfried Benn, Allen Ginsberg aj.). Informativní i umělecký přínos těchto antologií, jež sestavovala a na nichž se podílela řada významných překladačských osobností, byl neobyčejně důležitý; za nejvýznamnější antologie tohoto typu lze považovat soubory *Americká lidová poezie* (1961, ed. Lubomír Dorůžka), *Mladá sovětská poezie* (1963, edd. Václav Daněk, Hana Vrbová), *Jazzová inspirace* (1966, edd. Lubomír Dorůžka, Josef Škvorecký), *Obeznamení s nocí. Noví američtí básníci*

(1967, edd. Stanislav Mareš, Jan Zábrana), *Sto moderních básníků* (1967, ed. Adolf Kroupa), *Kolo inspirace. Ruská básnická moderna* (1967, edd. Václav Daněk, Hana Vrbová) a *Postavit vejce po Kolumbovi. Poezie 20. století z celého světa* (1967, edd. Antonín Brousek, Josef Hiršal) a další. Jestliže tyto antologie čtenáře seznamovaly převážně se současnou poezií z různých jazykových oblastí, objevila se také celá řada básnických výborů z děl tvůrců, kteří už byli nezpochybnitelnou součástí literatury 20. století, ale s nimiž se, opět především z ideových důvodů, nemohl současný český čtenář dosud seznámit v nových překladech. Byli to jak básníci artistně složité poetiky, jako například RAINER MARIA RILKE (*Knihy obrazů*, 1966, překlad Lumír Čivrný) a PAUL VALÉRY (*Básně*, 1966, překlad Josef Palivec), tak básníci spirituálně orientovaní, například FRANZ WERFEL (*Přítel světa*, 1965, překlad Hana Žantovská), PAUL CLAUDEL (*Múza Milost*, 1969, překlad Ivan Slavík; *Magnificat*, 1970, překlad Jan Zahradníček) a THOMAS STEARNS ELIOT (*Pustina a jiné básně*, 1967; *Vražda v katedrále*, 1971, obojí překlad Jiří Valja). Nebyly opomenuty ani zakladatelské básnické osobnosti novodobé ruské a sovětské poezie, ať již šlo o SERGEJE JESENINA (*Lyrika*, 1964, kolektiv překladatelů), či BORISE PASTERNAKA (*Modrý host*, 1966, překlad Karel Šiktanc a Jiří Šotola).

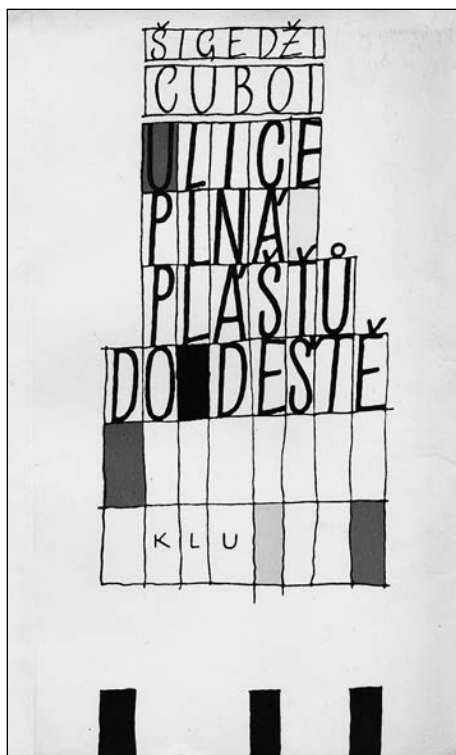
Znovuoživený zájem o tyto literární hodnoty minulosti však neznamenal absenci překladatelského zájmu o básnickou tvorbu současnosti; právě v ní se hledaly odpovědi na otázky po smyslu lidských osudů uprostřed složité současnosti. Z nové nastupující sovětské a polské básnické generace šlo především o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

Paralelu se silnou vlnou překladatelského zájmu o anglickou prozaickou tvorbu „rozhněvaných mladých mužů“ lze vidět v překladatelském zaujetí pro americkou poezii beatníků, která se v českém kontextu setkala s neobyčejným ohlasem. V revue Světová literatura i v dalších literárních časopisech byl obsáhle komentován tento typ nové americké poezie, okouzující českou kulturní veřejnost nejen nenucenou přirozeností básnického jazyka, uvolněností orálního básnického gesta a osobitým přístupem k americkým básnickým tradicím, ale především typicky americkým sandburgovským hlasem demokratické výzvy a společenské angažovanosti, beatníky chápáné jako individuálně anarchistická revolta vůči všem lidským i společenským konvencím. Beatnickým protagonistům jako byli LAWRENCE FERLINGHETTI (*Lunapark*

v hlavě, 1962; *Startuji ze San Francisca*, 1964), GREGORY CORSO (*Mokré moře*, 1964) a ALLEN GINSBERG (*Kvílení*, čas. *Sešity pro literaturu a diskusi* 1969, č. 29; knižní vydání bylo znemožněno) se i díky překladům Jana Zábrany dostalo nadšeného přijetí, jejich básnický hlas zněl na nejrůznějších poetických scénách. Díky tomuto zájmu vyšly i překlady těch amerických básníků, k nimž se tento básnický proud hlásil jako ke svým předchůdcům: WILLIAMA CARLOSE WILLIAMSE (*Hudba pouště*, 1964, překlad Jiřina Hauková) a KENNETHA FEARINGA (*Manhattan*, 1964, překlad Stanislav Mareš). Kromě toho se v této době dovršilo překladatelské úsilí Kamila Bednáře, díky němuž byla v češtině zpřístupněna podstatná část básnického díla amerického básníka ROBINSONA JEFFERSE (např. *Pastýřka putující k dubnu*, 1961).

Díky pozoruhodné české experimentální poezii, jak ji realizovali zejména Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák a další, vznikla i tlumočnická snaha převést něco z typických ukázek světové experimentální či konkrétní poezie, založené na sémiotických a permutačních schopnostech jazyka, také do češtiny. Zájem se soustředil především na německou jazykovou oblast, z níž čeští autoři čerpali také teoretické podklady pro vlastní tvůrčí činnost. S překladem základních teoretických prací MAXE BENSEHO *Teorie textů* (1967), SIEGFRIEDA JOHANNENE SCHMIDTA *Člověk stroj a báseň* (1969) a sborníku *Experimentální poezie* (1967) souvisely i překlady básnických sbírek HELMUTA HEISENBÜTTELA *Texty* (1965, vše přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová) a HANSE MAGNUSE ENZENSBERGRA *Zpěv z potopy* (1963, překlad Josef Hiršal), jež měly ukázat souvislosti české experimentální tvorby se světovým kontextem.

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



Obálka Václava Bláhy, 1963

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

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

Literární život v exilu

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

■ Útlum činnosti Kulturní rady

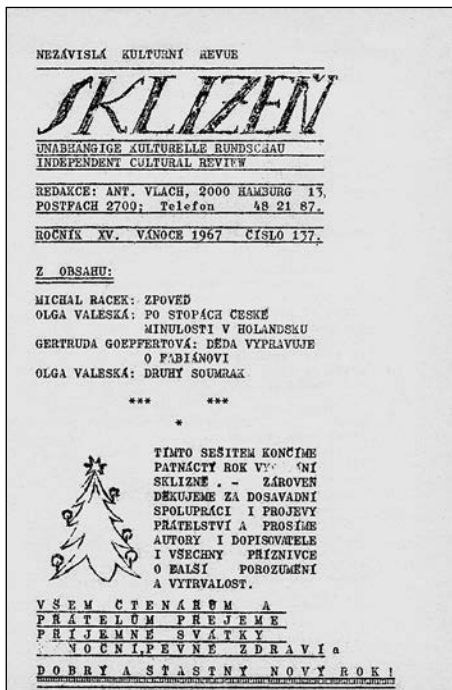
Způsob organizace literárního života, který vytvořili a na určitou dobu prosadili Antonín a Robert Vlachové, již v těchto podmínkách nemohl být úspěšný. Abonentní princip, na němž byla vybudována knižní edice *Sklizeň svobodné tvorby*, již ve třetím ročníku prakticky selhal. Poté, co mnozí autoři definitivně vyprázdnili šuplíky s rukopisy, klesal počet účastníků literární soutěže i kvalita zaslaných prací. *Česká kulturní rada v zahraničí*, plnící od roku 1953 funkci určitého inspirátora i hlavního vydavatelského garanta česky píšících exilových autorů, nebyla schopna tomuto vývoji čelit již proto, že byla víceméně fiktivní institucí, kterou představoval vlastně pouze Robert Vlach. I podle mínění spoluzakladatele časopisu *Sklizeň* Antonína Vlacha bylo její největší chybou, že pro své cíle nedokázala získat početnější skupinu aktivních spolupracovníků a že své úsilí neorientovala na podnícení zájmu „neliterárního“ exilu o česky psané slovo. Robert Vlach, na rozdíl od Antonína Vlacha, soudil, že literatura bude vždy předmětem zájmu užší skupiny exulantů a „osvětářské“

nadšení svého jmenovce nesdílel. Zřejmě se také smířil s postupující asimilací exulantů v jejich nových zemích: sám ostatně nastoupil akademickou dráhu ve Spojených státech a jeho odborná orientace se nyní soustředila spíše k literární slavistice než k soudobé exilové literatuře.

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

Po ukončení spolupráce se Sklizen založil Robert Vlach konkurenční periodický sborník SKLIZEŇ SVOBODNÉ TVORBY (1958–59), pojmenovaný podle existující a dosud úspěšné knižní edice. Na rozdíl od hektografované Sklizeně byl nový časopis tištěný, jeho autorské zázemí se mohlo opřít o Vlachovy nové me-

zinárodní kontakty (vydavatel nyní působil na slavistických pracovištích univerzit v Greensboro a Normanu ve Spojených státech), přesto však vyšly pouhé tři sešity. Vedle Vlachových finančních problémů a pracovního zaneprázdnění byl zřejmou příčinou i prudký úpadek čtenářského zájmu o tvorbu exilových spisovatelů. V jeho důsledku musel Robert Vlach v roce 1959 dokonce na několik let přerušit vydavatelskou činnost. Jeho knižní edice tak sice nezanikla, ale téměř všechny svazky vydané po roce 1962 vyšly ve velmi těsné spolupráci s Křesťanskou akademií v rámci její ediční řady Vigilie. V edičním programu takto obnovené edice, která již opustila původní abonentní princip, ovšem dominovaly publikace samotného vydavatele (též pod pseudonymem Jiří Kavka).



Titulní list exilového časopisu Sklizeň 1967,
č. 137

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

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

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

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

■ Křesťanská akademie

Právě *Křesťanská akademie* převzala již počátkem šedesátých let „morální závazek“ péče o původní tvorbu, jemuž nemohl zcela dostát Robert Vlach. V edici *Vigilie* vydala ve sledovaném období více než dvacet svazků. Původní českou beletrii a esejistiku zastupovali mimo jiné Jan Čep, Milada Součková či Petr Den, své první knížky zde vydaly Gertruda Goepfertová a Božena Sirková. Druhá ediční řada *Studium*, kterou Křesťanská akademie zahájila již v padesátých letech, sice v následujícím desetiletí víceméně stagnovala, avšak její původní záměr realizoval vydavatel na stránkách nového časopisu *STUDIE* (1958–91), který vznikl především zásluhou Karla Vrány (pseud. Pavel Želivan)

a Františka Plannera. Záměrem jeho zakladatelů bylo vytvořit prostor pro publikaci rozsáhlejších teologických a obecně společenských a vědních statí, které se zabývaly většinou tématy historickými, politologickými a psychologickými. Časopis vycházel jednou až dvakrát ročně a zastoupení literárněvědných příspěvků bylo pouze ojedinělé. Roku 1968 byl ale na stránkách tohoto časopisu publikován první pokus o bibliografii poúnorové exilové literatury, připravený Antonínem Kratochvilem.

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

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

Křesťanská akademie však nebyla jediným centrem exilové křesťanské literatury. Roku 1958 obnovil Antonín Kratochvil v Mnichově revui ARCHA (1958–62), která původně vycházela v letech 1912–48 v Olomouci; její exilovou podobu vydával *Kulturní referát Sdružení československých uprchlíků v Německu*. Vedle prací exilových autorů redakce soustavně připomínala doma vězněné či „pouze“ nevydávané autory (Zdeněk Bár, Jakub Deml, František Křelina, František Lazecký, Václav Renč, Zdeněk Rotrekl); studie a články se věnovaly různorodým společenským tématům včetně literárních (Jaroslav Dresler, Jaroslav Jíra, Antonín Kratochvil a P. Š. Vlašín). Na kulturní oblast se zaměřily i zpravodajské rubriky, informující o literatuře domácí i exilové, ale také o aktivitách PEN klubu, na jehož činnosti se Antonín Kratochvil významně podílel. Přínosná byla též snaha redakce informovat o významných textech a autorech ostatních protikomunistických exilových komunit (stati tohoto druhu byly v tehdejší exilovém tisku výjimečné). Na počátku třetího ročníku v roce 1960 se původní měsíčník proměnil na občasník a roku 1962 Archa zanikla. V téže době pomalu zanikaly i Kratochvilovy knižní edice: poslední svazek příležitostné edice *Lucernička* vyšel rovněž roku 1962. Pod hlavičkou edice *Kamenný erb* napříště publikoval své pedagogické texty a dětskou beletrii Antonínův bratr Josef Kratochvil-Baby, zakladatel a dlouholetý činovník Československé dálkové školy v exilu.

■ Universum Press

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

Více než knižní publikace posilovala prestiž vydavatelství periodika, která Švehla postupně či souběžně vydával. Jako první vznikl měsíčník *ZÁPISNÍK* (1958–62), jehož redakční okruh (postupně v něm působili Ivan Zvěřina, Petr Hrubý, F. P. Uhlíř, Ladislav Radimský a Jaroslav Dresler) si kladl podobné cíle jako na počátku desetiletí časopis *Skutečnost*, tj. nepodléhat iluzím o spasitelském poslání exilu a orientovat své úsilí spíše směrem k domovu než do vlastních řad (*Zápisník* se sice nevyhýbal „vnitroexilovým“ tématům, ale zabýval se jimi důsledně a výhradně v nepolitické rovině). Koncem padesátých let už byla pro naplnění takové koncepce situace relativně příznivá, neboť sebezničující exilové politikaření patřilo minulosti a společenskopolitický vývoj v Československu upoutával kritickou pozornost exilových publicistů. Přesto redaktoři *Zápisníku* již po prvním ročníku hleděli do budoucnosti listu se zřetelnou skepsí. Z ohlasu několika vydaných čísel usoudili, že události druhé poloviny padesátých let část exilu přivedly k proklamovanému a žádoucímu „politickému realismu“, zatímco druhá část dospěla spíše k uvědomění si svého práva mlčet a zůstat vně usínajících exilových politických stran i zcela mimo exilové společenství a jeho vnitřní komunikaci.

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

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

Všechny uvedené záměry se skutečně dařilo naplňovat a *Perspektivy* se mohly stát jednou z nejzajímavějších revuí východoevropských exilů. Vycházely však velmi řídce (zprvu dvakrát, později jen jednou ročně) a navíc brzy zanikly. Ladislav Radimský totiž již na počátku roku 1964 převzal řízení nového čtvrtletníku Společnosti pro vědy a umění *Proměny*, který bezeschytně přijal původní koncepci *Perspektiv*, a ačkoli *Perspektivy* snaživě hledaly novou tvář, roku 1966 zanikly.

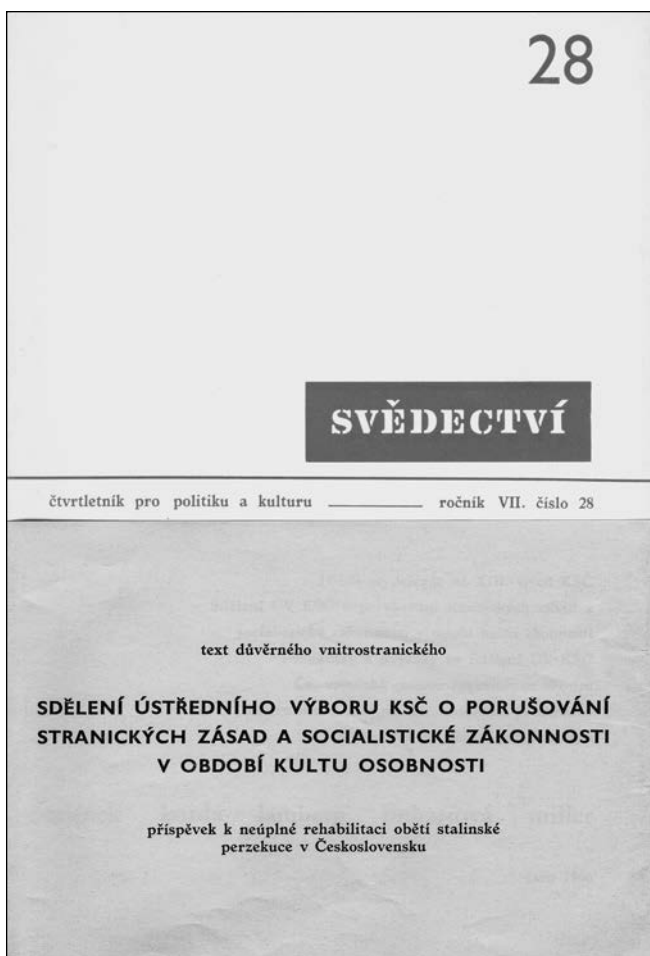
Vydavatel František Švehla se v této době již plně soustředil na rozvoj týdeníku **AMERICKÉ LISTY**, který založil v roce 1962, a o čtyři roky později jej spojil s tradičním krajanským časopisem **NEW YORSKÉ LISTY**. Tomuto zpravodajskému projektu pak věnoval své úsilí až do konce osmdesátých let.

■ Pavel Tigríd a Svědectví

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

Přesto se list neuzavíral nové tvorbě exilových autorů. Pravidelnými či občasnými dopisovateli a spolupracovníky se stali zejména beletristé, překladatelé a esejisté Jiří Kárnet, Jiří Kovtun, Jan Tumlíř, Peter Demetz a Petr Den (vl. jm. Ladislav Radimský), později též Jaroslav Dresler a Nikolaj Terlecký. Příležitostnými a váženými autory byli i Jan Čep, Egon Hostovský a Jiří Voskovec. Zřetelné bylo Tigrídovo úsilí zprostředkovávat čtenáři informace

Časopis Svědectví
s přebalem, 1966,
č. 28, obálka
Ladislava Sutnara



o kulturním vývoji v ostatních východoevropských zemích. Autoři jako Vladimír Dudincev, Boris Pasternak, Andrej Siňavskij (pod pseudonymem Abram Tertz), Alexandr Solženicyn, Czesław Miłosz, Marek Hłasko, ale také Sławomir Mrożek, S. J. Lec a jiní byli představováni prostřednictvím původních překladů a rozsáhlých biografických i analytických studií. Dříve než se podobnou cestou vydala domácí periodika, přibližoval Tigríd čtenářům pomocí překladů i nové trendy západní kultury (Eugène Ionesco), komentované informativními články a recenzemi. Příležitostně byla prezentována i zahraniční bohemistika a literární věda (úryvky z Wellekových a Warrenových kapitol Teorie literatury).

Pavel Tigríd ovšem brzy pochopil rostoucí společenský vliv spisovatelů i dalších umělců v Československu a tomuto faktu koncepci kulturní rubriky významně přizpůsobil. Svědectví se několikrát zabývalo případem románu Josefa Škvoreckého Zbabělci, jenž se stal na počátku roku 1959 terčem

nenávislné kampaně v domácím tisku. List se věnoval jednak samotnému dílu, které bylo exilovému čtenáři prakticky nedostupné, jednak jeho autorovi, jehož se Tigrid rozhodl podporovat i prostřednictvím intervencí na půdě Mezinárodního PEN klubu. Zájem, který Škvorecký svou prvotinou vyvolal, se projevil i později v pozornosti, již Svědectví věnovalo jeho následující novele *Legenda Emöke* (1963) a některým povídkám. Progresivní trendy však redaktor a jeho spolupracovníci nacházeli i v tvorbě jiných prozaiků (Arnošt Lustig, Karel Ptáčník, Ladislav Bublák) a dramatiků (František Hrubín, Milan Kundera). Později začala se Svědectvím spolupracovat Helena Kosková, která zde poměrně soustavně referovala zvláště o próze vydávané v Československu. Mnohé pozoruhodné beletristické práce i publicistické texty přetiskoval list z domácí československé produkce, příležitostně se však objevovaly i původní, pochopitelně pseudonymní příspěvky domácích autorů.

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

Koncem roku 1956 Pavel Tigrid vydal první svazek knižní *Edice Svědectví*, výbor z básnické pozůstalosti Františka Halase nazvaný *Potopa* (New York 1956). Další svazky této edice byly především dokladem zájmu vydavatele o soudobou ruskou literaturu – samostatně vyšel například úryvek z Dudincevova románu *Nejenom chleba* (Paříž 1957), synopse Pasternakova *Doktora Živaga* (Paříž 1958) a Kovtunovy překlady *Básní doktora Živaga* (New York 1959) – či o kulturní dění ve východní Evropě obecně (sborník pěti referátů z varšavského sjezdu polských spisovatelů, uskutečněného na přelomu listopadu a prosince 1956). Ve svém zájmu o literární tvorbu nové generace doma žijících autorů nebylo Svědectví osamoceno, v porovnání s jinými exulantskými listy však mělo nejpohotovější a nejinformovanější spolupracovníky.

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

■ Společnost pro vědy a umění

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

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

Kromě Václava Hlavatého se jako členové přípravného výboru na vzniku sdružení podíleli Rafael Kubelík, Vratislav Bušek, Otakar Machotka, Eduard Táborský, František Schwarzenberg, Jiří Škvor (pseud. Pavel Javor), Ladislav Radimský (pseud. Petr Den), Václav Beneš, Vladislav Brdlík, Ivan Herben, Jarmila Novotná, Jaroslav Němec, Oldřich Černý a Jaroslav Jíra. Do Společnosti se na počátku její existence přihlásilo 198 zájemců, vědců a umělců českého či slovenského původu, respektive zahraničních sympatizantů s československým exilem. V roce 1969 evidovalo sdružení více než 1 300 osob. Václav Hlavatý se stal roku 1958 také prvním řádným předsedou (v této funkci působil do roku 1962 a potom znovu v letech 1966–68; v letech 1962–66 stanul v čele spolku literární vědec René Wellek). Těžištěm činnosti Společnosti byly vedle aktivit různých místních poboček především vědecké kongresy (sjezdy), které se konaly vždy jednou za dva roky a jež doprovázel kulturní program. První

sjezd se uskutečnil v dubnu 1962 ve Washingtonu (v osmi odborných sekcích tu vystoupilo celkem šedesát řečníků). O dva roky později na sjezdu v New Yorku se počet účastníků zdvojnásobil a na třetím sjezdu roku 1966 (rovněž v New Yorku) přednášelo téměř 140 odborníků. K slavnostním bodům programu sjezdů patřilo udílení čestného členství, z literátů se na prvních kongresech této pocty dostalo Maxu Brodovi a Romanu Jakobsonovi.

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

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

Ladislav Radimský do *Proměn* nepřispíval mnohomluvnými proklamacemi svých redakčních záměrů, podařilo se mu však na stránkách čtvrtletníku během šedesátých let vytvořit to, o co v předchozím desetiletí usilovali Antonín a Robert Vlachovi. Na stránkách jednoho časopisu dokázal soustředit exilovou intelektuální i uměleckou elitu, která vedla „boj proti komunismu“ zejména z východisek mravních. Koncepce, kterou Radimský v *Proměnách* vytvořil, pomohla vzkřísit a v jistém smyslu rekonstituovat kulturní exil. Bezděčně pak připravila podmínky k plynulému navázání spolupráce s novou, politicky odlišnou posrpnovou emigrantskou vlnou, která v jiných časopisech a organizacích nacházela společnou řeč s pouňorovým exilem jen velmi obtížně.

■ Sbližování exilu s domácí literaturou v druhé polovině šedesátých let

Zájem exilové literární kritiky a publicistiky o domácí literární život se během šedesátých let stále zvyšoval. Způsoboval to pomalý úpadek role, kterou mohla česky psaná beletrie hrát v komunikaci uvnitř exilového společenství, hlavní motivací ale byla stále významnější pozice literatury ve společenské komunikaci uvnitř totalitního Československa. Na československé straně železně oporny zprvu chyběly konkrétnější informace o exilové literatuře, neboť exil patřil k tabuizovaným tématům, kterých se bylo možné dotknout pouze v politicky služebných úvodnicích stranického tisku. Opatrné kontakty s exilem se však navzdory neměnným ideologickým bariérám začaly přece jen pomalu rozvíjet. Československá média sice občas připomínala permanentní a nesmířitelný boj se „zrádnou emigrací“, současně však exulanti postupně pronikali do dosud zapovězeného prostředí oficiální literární komunikace. Jiří Voskovec vydal v Praze knihu *Klobouk ve křoví* (1965). Do antologie *A co básník* (1963) zařadili editoři Jiří Brabec, Jiří Šotola a Karel Šiktanc několik starších básní Ivana Blatného. Slovník českých spisovatelů (edd. Rudolf Havel, Jiří Opelík, 1964) přinesl hesla několika exilových autorů, která sice neblaze poznamenala cenzura, nicméně uvedení tvůrci byli poprvé od února 1948 začleněni do kontextu národní literatury (→ s. 168, kap. *Myšlení o literatuře*), další krok k jejich plné rehabilitaci slibovaly nakladatelské plány, do nichž se exulanti vraceli alespoň reedicemi starších textů (Jan Čep, Egon Hostovský, Zdeněk Němeček). Díla, která exulanti vytvořili po únoru 1948, se příležitostně objevovala v časopi-seckých ukázkách.

Postupné a opatrné sbližování některých exilových autorů s domácími vydavatelstvími podroboval exilový tisk ostrým diskusím, neboť podle mínění významné části exilové publicistiky znamenalo jakékoli jednání s představiteli komunistické kulturní politiky fakticky její přímou podporu. Skeptickým hlasům zdrženlivých komentátorů a glosátorů údajně pražské vsřícnosti vůči exilu jako by dával za pravdu vývoj roku 1967. Reakce totalitní moci na průběh jednání IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, zásah proti Literárním novinám a zejména politický proces s odhalenými dopisovateli Svědectví (s Janem Benešem a Karlem Zámečnickem i s nepřítomným redaktorem časopisu Pavlem Tigridem) působily přinejmenším varovně. Nástupem Alexandra Dubčeka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ jako by všechna podobná nebezpečí pominula. Exilový tisk sledoval vývoj Pražského jara zprvu s opatrným optimismem, později se sílící nedočkavostí. Pražský časopis *Student* podrobně představil činnost Rádia Svobodná Evropa a připomněl pozapomenuté exilové spisovatele a žurnalisty. Konec totality – a tedy i politicky motivované emigrace – se zdál být na dosah.

Na přelom srpna a září roku 1968 naplánoval organizační výbor Společnosti pro vědy a umění IV. sjezd sdružení ve Washingtonu, na který, stržěn



Obálka Miloslava Fulína, 1969

optimistickou atmosférou, poprvé pozval i umělce a odborníky z Československa. Ačkoli byl plánovaný odborný program sjezdu víceméně dodržen, celou akci pochopitelně ovlivnila okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy a přítomnost několika čerstvých emigrantů. Namísto návratu do svobodné vlasti tak byli mnozí účastníci sjezdu svědky vzniku nové emigrační vlny.

Relativně svobodná komunikace mezi domovem a exilem přesto pokračovala ještě několik prvních měsíců po 21. srpnu 1968. Roku 1969 vydalo nakladatelství Melantrich Hostovského exilový román Všeobecné spiknutí, v nakladatelství Mladá fronta byl ale v témže roce zničen celý náklad jeho dalšího exilového románu Půlnoční pacient. Výstava exilové literatury nazvaná Návraty, uspořádaná na jaře téhož roku v Památníku národního písemnictví,

měla být podle původních představ autorů tečkou za kulturními aktivitami protikomunistického exilu. Nakonec se stala bilancí pouze jeho první etapy. V době konání výstavy již v zahraničí vycházela první čísla časopisů posrpnové emigrace, která v příštích dvou desetiletích převzala odpovědnost také za vývoj exilového literárního života.

MYŠLENÍ O LITERATUŘE

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

Situace na přelomu padesátých a šedesátých let

Proces liberalizace české kultury, který nastal po XX. sjezdu KSSS a následně i po II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, neprobíhal jednoznačně a bez překážek. Již záhy po sjezdu spisovatelů prosazovala část stranického aparátu zásah proti tendencím, které pokládala za snahy o zpochybňování poučovacího vývoje. Během následujících let přerostly tyto názory postupně v tažení proti „neřízené liberalizaci“ a tzv. revizionismu. Tímto pojmem označovalo stranické ústředí názory té části komunistické inteligence, která při konfrontaci humánních ideálů socialismu se společenskou realitou znovu promýšlela základní teze marxismu. Od poukazů na dílčí chyby a omyly jednotlivců (zejména tzv. kult osobnosti) dospívala v průběhu následujícího desetiletí k dílčím i zásadním pochybám o podstatě politického systému. Tato revize východisek však z pohledu konzervativní části KSČ otvírala prostor pro obnovu kapitalistického zřízení. Obdobná podezření ovšem neodpovídala skutečnosti. Téměř nikdo z komunistických intelektuálů, prosazujících na sklonku padesátých let svobodnější pojetí kulturního života, nezpochybňoval potřebu udržet v Československu socialismus.

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

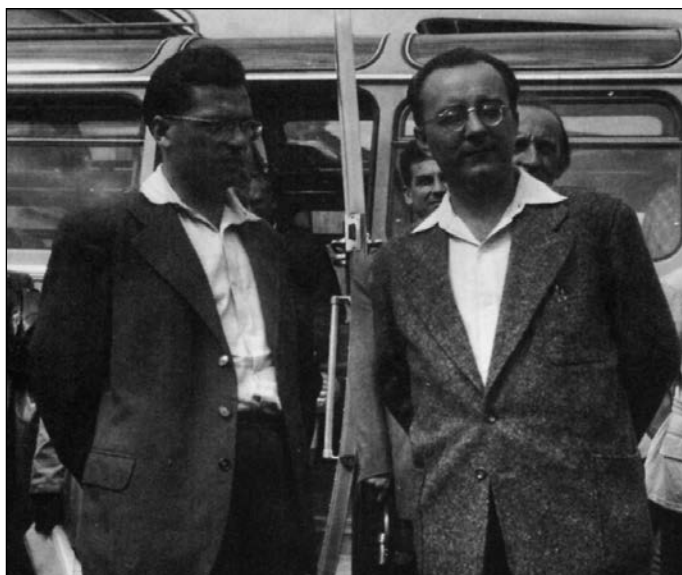
Výpady proti liberalizačním tendencím mnohonásobně zesílily v průběhu roku 1959, kdy stranické vedení přikročilo k administrativním zákrokům postihujícím vybrané autory, nakladatelské redaktory a kulturní periodika (→ s. 19, kap. *Literární život*). Většina textů varujících před revizionismem užívala obdobných argumentů a jejich četnost naznačovala, že naplňují aktuální politické zadání. Vzhledem k obvyklému scénáři kampaně se dalo očekávat, že bude následovat hlavní protiúder.

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

■ Kritika tzv. modernismu

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

Milan Jungmann
s Janem
Petrnichlem



však ve většině případů zakládal na vnějších politicko-ideologických aspektech a vykládal ji jako svár „úchylek“ s hlavním proudem literárního vývoje. Takovými omyly poválečné literatury měly být podle Petrnichla sektářství, schematismus a dogmatismus, stejnou „úchytku“ současně autor spatřoval v liberalismu, respektive revizionismu.

Akcí, která měla znovu vymezit mantinely literární kritice, se stala Konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky, uskutečněná 20.–22. února 1961 (jednání zachytil sborník *Umění a kritika*, 1961). Hlavní referát LADISLAVA ŠTOLLA, později vydaný pod názvem *O modernosti a modernismu v umění* (1974), se věnoval především meziválečné avantgardě a jejím „nesprávným“ interpretacím. V souladu se svými staršími východisky hovořil Štoll o protikladu mezi umělci „opravdu moderními“, kteří se v průběhu svého uměleckého vývoje dokázali sblížit s „ideologií dělnického revolučního hnutí“, a mezi tzv. modernisty, jež prý vždy usilovali zastávat co nejnovější umělecký program. V této souvislosti ostře vystoupil jak proti pokračujícím pokusům o rehabilitaci avantgardy, jejichž symbol spatřoval ve stati Květoslava Chvatíka *K otázkám moderního umění* (Výtvarné umění 1960, č. 1, 2) i v článcích Olega Suse a Ludvíka Svobody, tak proti snahám o oživení strukturalismu, které sledával v pojednáních Mirko Nováka (*Pojmy znaku a významu v teorii umění*, Filosofický časopis 1960, č. 1) a Mojmíra Grygara (*Nedílnost uměleckého díla*, Literární noviny 1960, č. 14). Odmítnutí strukturalismu zaznělo také v konferenčním referátu Jana Petrnichla, jehož úkolem bylo posoudit stav literární kritiky. Za její hlavní rys označil nevyvinuté politické myšlení a nedostatečné propojení s politickou sférou.

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

Počátky uvolnění

■ Problémy realismu

Přes vnější tlak se přesvědčení o návaznosti poválečného socialistického umění na modernistické tradice prvorepublikové avantgardy, k němuž v průběhu padesátých let dospěla většina autorů liberálního proudu, již nezměnilo. Obvinění z revizionismu spíše jen umocnilo a prohloubilo nedůvěru komunistických intelektuálů v reprezentanty vysoké stranické byrokracie.

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

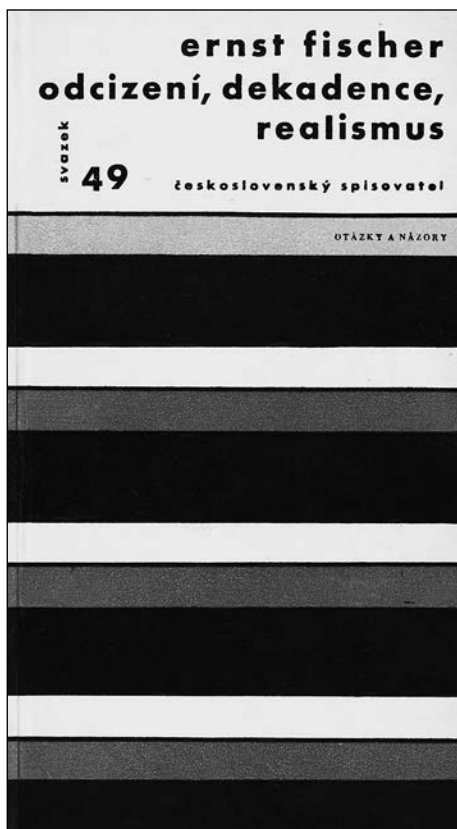
K nejdiskutovanějším termínům těchto let náležel realismus. Pozornost, jež mu byla věnována, souvisela s celkovým zaměřením marxistické estetiky, zdůrazňující při hodnocení literárního díla jeho poznávací zřetel vzhledem ke skutečnosti společenského bytí, současně však diskuse reagovaly i na socialistickorealistickej model umění prosazovaný v padesátých letech. Již na konci roku 1960 zahájila redakce měsíčníku Plamen mezinárodní anketu *Realismus v diskusi*, do níž přispěli mimo jiné Vladimír Dněprov, Jakov Elsberg, Ernst Fischer, Radegast Parolek a Květoslav Chvatík. Navázala tak na velké debaty, jež se kolem tohoto pojmu vedly v druhé polovině padesátých let v sovětských estetických a literárněvědných periodikách (Voprosy estetiky, Voprosy literatury). V podstatě obecně přijatým závěrem těchto debat bylo odmítnutí ždanovovské teze, že dílo, které není realistické, není uměním vůbec. Na uveřejnění vybraných anketních příspěvků vbrzku navázalo vydání souboru studií Vladimíra Dněprova *Problémy realismu* (1961).

Hlavní rys knihy vystihl jeden z prvních recenzentů, Vladimír Svatoň, který zasadil práci do širšího kontextu sovětské literární vědy a současně přesně

postihl její aktuální rozměr, když ji označil za knihu hovořící k dnešku a „z dneška vyrůstající“. Prakticky všechny ohlasy na Dněprovovu knihu, věnovanou z větší části literatuře 19. století, vyzdvihovaly, že neužívá pojmu realismus v krajně zjednodušeném smyslu, který doposud převládal u značné části české literární publicistiky; Dněprov chápal realismus jako historicky definovanou kategorii příznačnou pro určitou fázi vývoje literatury. Pozitivně laděné kritiky oceňovaly právě toto historické vymezení, byť k němu vyslovily také námitky, jakkoli většinou dílčí (Antonín Sychra, Miroslav Červenka, Jan Císař). Prakticky všichni recenzenti navíc výslovně upozornili na Dněprovovo odmítání zúženého pojetí vývoje umění, vykládaného donedávna v rovině střetu mezi uměním realistickým a nerealistickým, tj. „pokrokovým“ a „reakčním“.

Problematiky realismu se dotýkaly také překlady esejistických pojednání Ernsta Fischera a Rogera Garaudyho, jejichž práce nazíralo české prostředí v kontextu polemik s dogmatismem. Knihy a stati obou autorů zprostředkovaly českému publiku kontakt s tehdejšími západními marxismem a infor-

movaly je o tématech a problémech, jimiž žila kultura na druhé straně železné opony. Pro českou literární kritiku byly zvláště významné eseje rakouského marxisty Ernsta Fischera. Vedle několika výborů z esejistiky (*Skutečnost a mystifikace*, 1961; *Odcizení, dekadence, realismus*, 1963) vyšla česky především jeho kniha *O nezbytnosti umění* (1962), v níž podal soustavný výklad svého pohledu na umění a jeho místo ve společnosti. Právě Fischerovým prostřednictvím se do Československa dostávaly první ozvuky tehdejších kritik tzv. masové společnosti. Pro soudobou literaturu a myšlení o ní se stal mimořádně důležitým (a v některých chvílích až módním) pojem „odcizení“, převzatý jednak z Marxových raných statí, současně však inspirovaný filozofickým existencialismem. Odcizení člověka společenské skutečnosti i sobě samému bylo v tomto pojetí chápáno jako důsledek společenských vztahů a charakteru



Obálka Zdenka Seydla, 1963

výroby v industriální společnosti, v níž prohlubující se dělba práce a anonymita ekonomické moci vedou k erozi a destrukci mezilidských vztahů.

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

Knihy Rogera Garaudyho *Realismus bez břehů* (česky 1964) představovala další z možných strategií, jak zachovat dosavadní chápání „pokrokovosti uměleckého díla“ vyplývající z realismu a přitom nepřistoupit na radikálně zúžené pojetí literatury. Francouzský filozof a čelný funkcionář Komunistické strany Francie v zájmu zachování „pokrokovosti“ realismu prakticky ztotožnil veškeré „skutečné umění“ s tímto pojmem: „...máme je [díla Kafkova, Saint-John Perse, Picassa] vykázat z realismu, to znamená z umění? Nebo naopak máme znovu přistoupit k definici realismu, rozšířit ji a ve světle těchto děl [...] ukázat nové dimenze.“ Tato rozšiřující strategie však měla zásadní problém, na který část kritiky (Petr Rákos, Mirko Novák, Jiří Brabec) záhy upozornila: rozšíření pojmu jej zbavilo obsahu a učinilo ho tak prakticky zbytečným. Ve značné části české literární vědy se proto ujímalo především historické chápání termínu realismus jako stylové charakteristiky určité etapy umění 19. století.

■ Rehabilitace avantgardy

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

Kunderova kniha o „cestě Vladislava Vančury za velkou epikou“ byla čtena a posuzována především v rámci dosavadních debat o socialistické literatuře.

Naznačily to četné recenze, které opakovaně připomínaly dřívější básnickovy polemiky s dogmatickým pojetím socialistické literatury (Jiří Opelík výslovně poukázal na návaznost Kunderovy vančurovské studie na stať O sporech dědicých). V kontextu soudobé literární vědy, vykládající většinou dílo v souladu s dobovými společenskými poměry, působily nově a podnětně nejen Kunderovy analýzy Vančurova stylu, ale také problémová struktura práce a její komparativní rozměr.

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

Samotné téma knihy nezbudilo polemickou pozornost, neboť literární kritik a historik Bedřich Václavěk byl chápán jako jeden ze zakladatelů marxistické literární vědy. Z dobového kontextu však vybočovala vstřícnost, s níž se Chvatík stavěl k levicové avantgardě jako celku, a to navíc se zřetelně aktualizacním záměrem.

Podstata meziválečné avantgardy podle Chvatíka spočívala v „jednotě revoluce společenské a revoluce umělecké, duchovní“. Pro dogmatickou část kulturního spektra byla ovšem nepřijatelná představa, že by na modernistickou linii české kultury měla jakkoli navazovat současná socialistická literatura. Celou práci totiž prostupovaly autorovy sympatie k Václavkovu pojetí syntézy proletářské a avantgardní linie české meziválečné literatury, jež měla vyústit v socialistický realismus.

Prakticky všechny kritické ohlasy upozorňovaly na Chvatíkův aktualizací a obranný záměr. Reformistům tento úmysl vyhovoval a neméně pozitivně hodnotili důraz, s nímž se mladý estetik hlásil k dialektickému historismu, i skutečnost, že práci nezaměřil biograficky, ale problémově. Vedle jednoznačně či převážně pozitivních recenzí (Jiří Brabec, Jiří Opelík, Oleg Sus, Štefan



Koláž Miroslava Lidáka-Haďáka, Plamen 1967, č. 4

Drug) se objevily početné hlasy polemické (Jiří Honzík, Milan Blahynka, Štěpán Vlašín, Václav Kubín). Nejvýraznějším Chvatíkovým oponentem se stal Vladimír Dostál, jehož stať *Záměna zrcadel* (Česká literatura 1963, č. 4) shrnovala většinu výtek. Podle Dostála Chvatík pouze zaměnil znaménka v hodnocení avantgardy a jeho práci označil za obdobně tezovitou jako Štollových Třicet let bojů za českou socialistickou poezii.

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

■ Přelom roku 1963

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

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

Děni roku 1963 předznamenala konference o současné próze, uspořádaná časopisy *Plamen* a *Slovenské pohľady*. Se zvláštním ohlasem se setkala vystoupení Milana Kundery, který se věnoval Petrmichlovým Patnácti letům české literatury, jež chápal jako dílo nesoucí typické rysy „dogmatismu“. Vytkl příručce absenci zahraničního kontextu, ale především to, že se při hodnocení literatury prioritně zaměřuje na její vztah k zobrazované realitě. S výraznými příspěvky na konferenci dále vystoupili Karel Kosík, který přednesl základní teze svého pozdějšího eseje o díle Jaroslava Haška a Franze Kafky, a zejména

Růžena Grebeníčková, jež se zaměřila na situaci soudobé prózy, kterou vykládala v širokém kontextu vývoje moderního románu. Ten podle ní směřoval k „maximálnímu zvěcnění a objektivaci“, což dokládala na příkladu francouzského nového románu (*Moderní román a krize epická*, in *Souvislosti a perspektivy prózy*, 1963).

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

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

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

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

■ Přehodnocování literatury padesátých let

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

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

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

Podobné problémy se souběžně vyjevovaly nad prozaickými žánry. Debatu akcelerovala stať Aleše Hamana *Dvě koncepce* (Literární noviny 1964, č. 9), v níž autor konfrontoval prózu padesátých let s prózou současnou. Jejich rozdílly navíc postavil jako problém generační; podle Hamana starší autoři vytvářeli umění společensky angažované, zatímco „mladí“ nyní jdou „po stopách autora Zbabečů“ ke „konkrétnímu člověku“. Svou teorii o souvislosti tvaru umělecké prózy (zejména užití *ich-formy*) s autorovou „konceptí světa a člověka“ Haman dále rozvedl ve stati *Člověk a mýtus*, v níž srovnával romány Jana Otčenáška a Josefa Škvoreckého (*Tvář* 1964, č. 5–6).

Mladší autoři se polemicky vymezovali vůči reformně či antidogmaticky zaměřené části literatury padesátých let. Téma Května otevřela Marie Šoliová. V článku *Poznámky ke Květnu* (*Tvář* 1965, č. 1) označila za základní

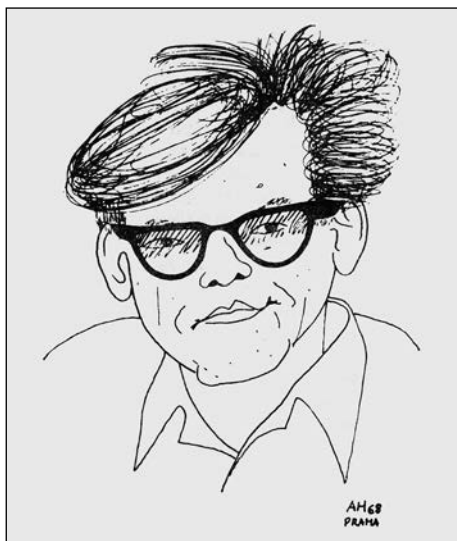
Do kontextu reflexe poúnorového literárního vývoje vstupovala rovněž stať Felixe Vodičky *Kategorie kontinuity* (Plamen 1965, č. 6), v níž autor interpretoval aktuální dění z pohledu a za pomoci pojmového aparátu literární historie. Pohyb literárního procesu chápal (s odkazem na Kosíkovu Dialektiku konkrétního)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

Změna kontextu

■ Nové filozofické inspirace a směřování ke strukturalismu

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

Patrně nejvýraznějším představitelem české marxistické filozofie byl **KAREL KOSÍK**. Jeho zájem se od druhé poloviny padesátých let přesouval od dějin myšlení (Česká radikální demokracie, 1958) k vlastní filozofické problematice a k otázkám metodologie vědy.



Karel Kosík v karikatuře Adolfa Hoffmeistra

Mezinárodní ohlas získala zvláště jeho práce *Dialektika konkrétního* (1963), která byla v dobovém kontextu vnímána jako výrazný pokus o marxistickou filozofii člověka. Kosík v návaznosti na tehdy populární kritiky masové společnosti odlišil svět odcizené každodennosti (pseudokonkrétní), který zakrývá skutečnou podstatu bytí (světa fenomenálního). Opravdový základ věcí, „destrukci pseudokonkrétnosti“, měly podle Kosíka odhalovat filozofie a umění. Velký důraz kladl na potřebu dialektického přístupu. Skutečnost byla v Kosíkově filozofii vnímána jako strukturovaný dialektický

celek, jehož části mohou být racionálně uchopeny. Z důrazu na strukturovanost a nechaotičnost skutečnosti vyplývalo jednak to, že každý jev může být pochopen pouze v kontextu a v celku, následně pak i zaměření vědy na zkoumání procesů a vztahů.

S procesem „destrukce pseudokonkrétnosti“ (označovaným rovněž jako proces „polidštvání člověka“ ve smyslu uvědomění a realizace sebe sama) bezprostředně souvisely Kosíkovy názory na smysl moderního umění. Pokud má podle něj člověk nahlédnout odcizenost každodenní skutečnosti, musí na ní provést „násilí“. A právě toto „násilí“ označil za jeden z hlavních principů moderního umění. To předvádí svět v metaforách a podobenstvích tak, aby byli lidé vytrženi ze své každodennosti, aby „uviděli svou vlastní tvář“. Ve svých úvahách o „metafyzice kultury“ si Kosík položil zásadní otázku, „jak a proč dílo přežívá poměry, z nichž vzniklo“. V odpovědi na ni pak polemizoval jednak s úzce sociologizujícím pojetím díla jako „svědectví doby“, jednak s možností, že by „život díla byl pochopitelný jen z díla samotného“. Dílo podle Kosíka žije „totalizací, tj. oživováním“, a proto je nutné zkoumat jeho život v konkretizacích, tedy ve „vzájemné interakci díla a lidstva“.

Kosíkova ontologie umění vyvolala reakci ze dvou stran. Z pozic fenomenologie se k ní opakovaně vyslovil Ladislav Hejdlánek, který ve stati *Umění a život v autentičnosti* (Tvář 1965, č. 9) na Kosíkovu otázku po „životě díla“ namítl, zda nespočívá spíše ve „struktuře“, kterou „nelze ztotožnit s ‚fyzickou‘ podobou díla“, zda to není „zakotvenost v pravdě, která propůjčuje uměleckému (nebo filozofickému) dílu onu funkci, jíž se stává konstitutivním prvkem existence lidstva“. Na Kosíkovy úvahy reagoval také Milan Jankovič ve své práci *Dílo jako dění smyslu* (knižně 1992), kde vyzdvihl znakovou povahu uměleckého artefaktu, který jako „estetický objekt“ umožňuje další život díla v čtenářských konkretizacích (→ s. 170, odd. *Literární bádání*).

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

Česká kultura proměny v Sartrově filozofii reflektovala (několikrát o nich referoval například Oleg Sus) a celkově se snažila s jeho podněty vyrovnávat. Vliv existencialismu byl patrný například u IVANA SVITÁKA, který patřil již v padesátých letech k výrazným oponentům dogmatického marxismu a podobně jako Karel Kosík se pokoušel o filozofické interpretace uměleckých děl (např. referát *Kafka – filozof* přednesený v roce 1963 na konferenci v Liblicích).

Sviták zdůrazňoval, že existencialismus a marxismus představují dva odlišné filozofické modely, které však nejsou ve vzájemném protikladu, nýbrž odrážejí odlišné aspekty lidského bytí. Přesto jejich vzájemný vztah nevnímal jako rovnocenný; ačkoli prý marxismus nemá proč odmítat existencialismus jako umělecký směr, hodnotil výše přínos avantgardního surrealismu, jenž podle jeho mínění vyrostl z Marxova dialektického pojetí člověka.

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

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

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

Nejvýraznější fenomenologicky orientovanou osobností české filozofie byl **JAN PATOČKA**, překladatel Hegelovy *Fenomenologie ducha* (1960) a dvojdílné *Estetiky* (1966), kterou doprovodil svým výkladem. Kromě vlastních filozofických prací a pojednání z dějin filozofie se soustavně věnoval dílu Jana Amose

Komenského a časopisecky publikoval filozofické interpretace děl Josefa Čapka, Ladislava Klímy, Ivana Vyskočila i dalších autorů.

Obecný výklad o podstatě uměleckého díla podal Patočka, vycházející z Hegeovy estetiky, zejména ve stati *Umění a čas* (Orientace 1966, č. 5). Základní rozdíl mezi „tradičním“ a „moderním“ uměním spatřoval v tom, že 20. století chápe umělecké dílo právě jako „dílo umění“, tedy předmět, v němž intence umělce i diváka dosahuje svého posledního cíle. V úvahách o smyslu umění v moderní době Patočka vyšel z kritiky průmyslové společnosti, v níž se „odpoutaná výroba“ stává „uvězněním člověka“. Ze současného stavu, chápaného jako „krize naší racionální nadv civilizace“, mu následně vyplynul i humanisticky pojatý smysl umění: protože umění obsahuje svůj smysl v sobě, nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe, je „důkazem naší duchovní svobody“.

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

■ Diferenciace myšlení o literatuře

Hlavní proud literatury a myšlení o ní v šedesátých letech většinou světově názorově vycházel z kritického pojetí marxismu a nacházel četné inspirace v existencialismu. Metodologicky bylo pro tuto část literární kritiky příznačné využití podnětů literárněvědného strukturalismu.

Důsledkem objektivizujícího a primárně noetického zaměření této metodologie bylo zvědečtění a analytické zaměření většiny kritických textů, jež často směřovaly k interpretaci. Názorným příkladem takového typu analýz byla popularizačně zaměřená kniha *Jak číst poezii* (1963, rozšíř. a přeprac. 1969, ed. Jiří Opelík), jež, podobně jako soubor statí o současné próze *Příběhy pod mikroskopem* (1966, ed. Radko Pytlík), vznikla v prostředí Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Miroslav Červenka, autor teoreticky laděného pojednání o moderním básnictví, v něm výstižně konstatoval, že noetickým východiskem autorů „úvodu do četby poezie“ je předpoklad možnosti racionálního poznání uměleckého díla. Dalším popularizačním dílem byla kniha JOSEFA BRUKNERA a JIŘÍHO FILIPA *Větší poetický slovník* (1968). Na vybraných příkladech moderní poezie 20. století kniha velmi přehledně ukazovala, co je poetika, nebo jak vypadají básnické tropy a figury. Kniha byla vypracována s citem, nadhledem a hravostí, mnozí z uvedených autorů (mj. Jan Zahradníček) byli uváděni po době nuceného odmlčení zpět do dobového kontextu.

I tato dominantní, generačně spřízněná část literární kritiky však byla vnitřně diferencovaná. U většiny autorů se setkávalo zaměření na literární kritiku se zájmem literárněhistorickým a teoretickým, případně obecně estetickým (např. Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Vladimír Karfík, Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Zdeněk Pešat, Milan Suchomel, Oleg Sus). Někteří své texty orientovali spíše k otázkám formálním, u jiných přetrvával zájem o společenské aspekty tvorby. Platformou tohoto proudu se postupem času staly Literární noviny, které se profilely výrazně reformně. S touto skutečností souvisel další společný rys této části kritického spektra, jímž byl odpor k dogmatismu. Blízko k tomuto okruhu měli i někteří představitelé mladší generace, kteří začínali publikovat nejdříve v Plamenu (Dobrava Moldanová, Dušan Karpatský, Vojtěch Steklač), poté v prvním ročníku Tváře a po jejím vyhranění a následném zrušení zejména v Sešitech pro mladou literaturu, případně v Literárních novinách. Mezi nimi zvláště vynikl Antonín Brousek, jenž s výrazným kritickým gestem hodnotil zejména básnickou tvorbu svých generačních vrstevníků, a také Karel Milota, který se zaměřoval především na soudobý literární experiment.

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

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

Jako situaci „potlačené krize“ (s explicitním odkazem na Grossmanovo vymezení) vykládal literaturu šedesátých let MILAN SUCHOMEL. Tento kritik a jeden z nejsoustavnějších recenzentů české prózy vyjádřil své představy zejména v několika přehledových statích, jež byly publikovány v průběhu dekády a na jejím sklonku měly vyjít v knižním souboru *Literatura z času krize*

(vydáno až 1992). Základní pohyb románového žánru v nich Suchomel představil jako cestu od předčasných a falešných syntéz, příznačných pro padesátá léta, k pokusům o zachycení „krize“, které podle něj reprezentovaly vrcholná díla české literatury šedesátých let (zejména Kunderův Žert, Putíkova Smrtelná neděle a Vaculíkova Sekyra).

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

Výrazným interpretem soudobé poezie a prózy byl ZDENĚK KOŽMÍN, jehož literárněvědný zájem o problematiku stylu, vycházející ze strukturalistické tradice (*Umění stylu*, 1967; *Styl Vančurovy prózy*, 1968) se promítal i do kritické reflexe nové literatury. Ze stylové analýzy vycházely



Obálka Zdenka Seydla, 1967

jak Kožmínovy úvahy o obecnějších tendencích soudobé prózy (např. *Jazyk a komično*, Plamen 1964, č. 6), tak i jeho interpretační pokusy. Rozbor stylové výstavby u něj nezůstával v rovině popisu, ale fungoval jako argument při výkladu o charakteru a celkovém smyslu konkrétního díla. V jeho kritických textech v průběhu šedesátých let postupně sílil moment filozofické reflexe, spojený s obecnějším tázáním po smyslu lidské existence, jak si jej kladl nad texty významných autorů (zejména nad Holanovou či Skácelovou poezií nebo nad prózami Milana Kundery, Ladislava Fukse, Ludvíka Vaculíka a jiných).

Odlíšně zaměřeným představitelem hlavního proudu literární kritiky šedesátých let byl MILAN JUNGSMANN (autorský průřez jeho recenzentskou činností představuje kniha *Obléhání Tróje*, 1969). Proměna jeho textů v podstatě reflektovala vývoj, jímž v průběhu padesátých a šedesátých let prošly Literární noviny. U Jungsmanna přetrvávalo zaměření na společenské aspekty literatury, na její souvztažnost se soudobým děním. Význam, který přiřítal vlivu literatury na čtenáře, prostupoval velkou částí jeho textů. V průběhu dekády však slábl akcent na přímočarou didaktičnost: literatura měla v Jungsmannově pojetí sice nadále vychovávat, ale spíše kladením naléhavých otázek a pojmenováním negativních jevů socialistické přítomnosti.

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

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

Výslovně se ke strukturalismu jako metodologickému východisku literární kritiky hlásil VLADIMÍR KARFÍK, který vedl kritickou rubriku Literárních novin a současně patřil mezi nejsoustavnější recenzenty *Orientace*. Karfík

interpretoval, obvykle s přihlédnutím k vývoji české moderní poezie, zejména poválečnou lyriku. Jako její příznačný rys vyzdvihoval tendenci k objektivaci, tedy básnickému zobecnění subjektivního prožitku, jenž je podle něj cestou k „přesnému vyjádření lidské existence“ (*Hledání hodnot*, Literární noviny 1967, č. 25).

Mezi čelné kritiky prostupujících se autorských okruhů Orientace a Literárních novin patřil též JIŘÍ BRABEC, jehož literárněhistorický zájem se postupně přesouval od problémů počátků české moderní literatury k soustavnému mapování meziválečného surrealismu. Rovněž v jeho textech byla situace současné literatury (a společnosti) viděna jako „latentně krizová“. To, že se přítomná kultura vracela k meziválečné moderně a právě u ní hledala inspiraci, chápal jako znak přetrvávající aktuálnosti problémů, jež tematizovala. Tomuto přesvědčení odpovídala Brabcova práce literárněhistorická a editorská. Věnoval se osobnosti Závaše Kalandry, vydával i komentoval dílo Kurta Konrada a zejména spolupracoval na vydání díla Karla Teiga. Jako kritik se nejsoustavněji věnoval představitelům starší generace, Vladimíru Holanovi, Františku Hrubínovi a Jaroslavu Seifertovi, nad jehož dílem již v roce 1957 vyslovil obavy z ustrnutí a současně naznačil možnosti, jimiž by se mohla v budoucnu básníková poezie dále vyvíjet. O jeho citu pro autorskou poetiku svědčí fakt, že právě směrem, který naznačil, se Seifertova další tvorba vydala.

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

Jako marxistická část kritického spektra, soustředěná kolem časopisu *Impuls*, byli vnímáni Milan Blahynka, František Buriánek, Vladimír Dostál, Hana Hrzalová, Miloš Pohorský, Vítězslav Rzounek, Miloš Vacík, Štěpán Vlašín a další. I jejich texty však odrážely kulturní vzorce šedesátých let (například častá tematizace dopadu „velkých dějin“ na osud individua v esejích Miloše Pohor-

ského); objevovalo se v nich rezervované hodnocení stalinské etapy českého umění a zejména vstřícný postoj k meziválečné avantgardě. Současně však u většiny z nich přetrvával důraz, který kladli na společenskou funkci umění a socialistický světový názor tvůrčího subjektu, jak to vyjádřil například František Buriánek v roce 1966 v úvodníku prvního čísla *Impulsu* (*S programem, nebo bez programu?*).

Charakteristickým znakem této části literární kritiky byl v druhé polovině šedesátých let eklekticismus. Kritikové se totiž snažili skloubit dominující rysy soudobé literatury s akcentem na společenský rozměr umění, jehož hlavní smysl byl chápán jako spoluúčast na „pozemském a humanistickém formování světa“ (Miloš Vacík ve stati o mladé poezii, zveřejněné na stránkách čtvrtého čísla *Impulsu* v roce 1966). Přestože vnímali v souladu s dobovou atmosférou jako aktuální problematiku odcizení, objevovalo se u nich často i varování před nebezpečím naturalismu, který podle nich tehdejší literatuře hrozil. V podstatě vstřícně přitom přijímali tvorbu obecně uznávaných autorů, zejména Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Milana Kundery a Ladislava Fukse (jeho dílu se soustavněji v důkladných analýzách věnoval především Miloš Pohorský).

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

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

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

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

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

Jan Lopatka také opakovaně tematizoval otázky smyslu literární kritiky. Chápal ji jako „mluvčího společnosti prostřednictvím umění a mluvčího umění vzhledem k reálnému autentickému lidskému životu“ a důraz kladl na její komunikativní funkci (např. *O kritice pokorné*, Tvář 1964, č. 8). Kritikův pohled Lopatka odlišil od běžné četby, která je podle něj ovlivněna zejména společenskou aktuálností námětu. Společenskou roli kritiky viděl v tom, že

musí přesvědčivě „určit, že nějaký jev nebo skupina jevů je právě uměleckým dílem, a ne čímkoli jiným, že slouží životu jako umění, a že tedy jen nesupluje tam, kde je na místě jev jiný“ (*Otázky kritiky a hra s pojmy*, Tvář 1964, č. 2).

Klíčovým pojmem, spojovaným až stereotypně s okruhem Tváře, byla „autenticita“. Pojem odkazoval k Heideggerovu pojetí existence, jež je autentická tehdy, uvědomíme-li si vlastní konečnost a s ohledem na ni rozvrhujeme své možnosti. Velice široké, v některých případech až schematické bylo chápání autenticity u VÁCLAVA HAVLA, který se postupně stával jedním z čelných mluvčích skupiny. Autenticita u něj figurovala jako jedno z nejvyšších hodnotových kritérií, přičemž nevnímal jako podstatné, zda jde o spontánní zachycení subjektivního prožitku, či o výsledek umělé stylizace. Šlo mu o míru, „v jaké je autor v tom, co dělá [...] skutečně plně a beze zbytku sám sebou“, míru, „v jaké je sám sobě [...] prostředkem k poznání člověka a světa“ (Orientace 1966, č. 1). S odkazem na „zprostředkovanost“ a „neautentičnost“ vyjadřoval Havel opakovaně despekt nad tvorbou Jiřího Šotoly, který pro něj představoval symbol bývalé skupiny Května a hlavního proudu literatury šedesátých let (*O umění /tak vůbec/*, Plamen 1965, č. 7).

K okruhu Tváře měli blízko i dva kritikové starší generace. Vyhraněná polemičnost sblížovala se skupinou literární historičku a teoretičku Růženu Grebeníčkovou, která se věnovala zejména dílu Jiřího Weila, a dále PŘEMYSLA BLAŽÍČKA, jenž sdílel obdobnou averzi k zvnějšku implantovanému, jednoznačně postižitelnému smyslu literárního díla jako Jan Lopatka. Blažíček odmítal ilustrativnost literatury a varoval před trvajícím přeceňováním její aktuální společenské role na úkor uměleckých hodnot. Jeho názory vycházely z fenomenologických výkladů umění, jež v teoretické rovině vyložil ve studii *Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty* (Česká literatura 1969, č. 6). Zde uvažoval především o způsobech uplatnění racionality v moderní poezii. Odmítl syntetickou podobu racionality, která do básnického díla přivádí předem hotové myšlenky, jež jsou dílem pouze ilustrovány (to je dle Blažíčka případ



Přemysl Blažíček

Noci s Hamletem), za přijatelné označil analytické uplatnění racionality, které myšlenky zachycuje jakoby ve chvíli jejich zrodu. Tvůrce skutečného uměleckého díla musí podle Blažíčka vytvořit „svěbytný svět“, jehož smysl má být otevřený. Kritikova distance od reformního proudu se ukázala v článku *Mýtus Svazu spisovatelů*, v němž jako jeden z mála otevřeně pojmenoval skutečnost, že vedení Svazu československých spisovatelů, v roce 1968 oslavované, se snaží reformovat systém, na jehož utváření se samo významnou měrou spolupodílelo. Článek odmítly publikovat nejen Literární noviny, vůči nimž byl polemicky zaměřen, ale dokonce i redakce časopisu Tvář, jejíž opozice vůči vedení Svazu byla obecně známá. Stať nakonec vyšla na stránkách časopisu Student (s tit. *Svazy a mýty*, 1968, č. 29).

Vedle autorů věnujících se soustavně literární kritice formulovali své představy o slovesném umění i sami tvůrci, a to zejména ti, kteří kontinuálně rozvíjeli surrealistickou tradici. Klíčovou osobností celého poválečného surrealismu byl VRATISLAV EFFENBERGER, jenž už od padesátých let v podstatě přejal vůdčí roli Karla Teiga. Výklad proměn moderního umění podal v knize *Realita a poezie* (1969), v níž se věnoval i českým poválečným surrealismům. Ti podle něj směřovali do „temnot absurdního humoru“, což mělo v padesátých letech kritickou funkci. Zásadním způsobem se podílel i na přípravě sborníku *Surrealistické východisko 1938–1968* (1969), který uspořádal spolu se Stanislavem Dvorským a Petrem Králem a jenž reprezentativně představil zejména poválečné skupinové aktivity. Effenberger průběžně sledoval světový umělecký kontext a skepticky se stavěl k pop-artu, který podobně jako básnický experiment chápal jako pouhé opakování dadaistických experimentů. Se zvláštním důrazem vyzdvihoval spolu s ostatními surrealisty význam psychoanalýzy pro uměleckou tvorbu. Odmítl interpretaci surrealismu jako destrukce racionality a snahu nahradit ji iracionalitou – v jeho pojetí se stal surrealismus cestou, jak si uvědomit krizi vědomí a racionality, do níž se západní kultura dostala.

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

Hledáním nových uměleckých forem mělo k surrealismu blízko experimentální umění, jež samo sebe vnímalo jako novou uměleckou avantgardu. Na rozdíl od surrealistického důrazu na iracionalitu se teorie experimentální tvorby hlásily k racionalisticky založené estetice, jež měla být v souladu

s postupujícím rozvojem technologií. Klíčovými osobnostmi, kolem nichž se v českém prostředí odehrávala většina aktivit experimentálního umění, byli **JOSEF HIRŠAL** a **BOHUMILA GRÖGEROVÁ** (→ s. 232, kap. *Poezie*). Oba prakticky po celá šedesátá léta udržovali intenzivní kontakty s obdobně orientovanými zahraničními autory, překládali poezii i teoretická pojednání a z experimentálních postupů vycházela i jejich vlastní tvorba. Do českého prostředí také uvedli Teorii textů německého estetika a teoretika Maxe Benseho (1962; česky 1967) a uspořádali antologii programových manifestů a jiných textů věnovaných experimentálnímu umění (*Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, 1967).

Benseho estetika, jež stavěla svou exaktnost do kontrastu s dosavadním údajně spekulativním zaměřením oboru, představovala krajní pól soudobého směřování humanitních věd k scientismu. Literaturu vnímal Bense jako estetickou informaci, která je vytvářena z konečné množiny znaků jazykového sémiotického systému a již lze exaktně (statisticky) popsat. Pro umělecký experiment byla inspirativní zejména Benseho klasifikace textů z hlediska jejich vytváření a jeho rozlišení mezi poezií přirozenou a umělou. Právě tuto část v podstatě reprodukoval v jednom z informačně zaměřených textů Josef Hiršal (*O poezii přirozené a umělé*, Impuls 1966, č. 6), který v návaznosti na Benseho teorie rozlišil tradiční a „neklasické“ umění, kde je charakter tvorby určen materiálem a jeho strukturou, „jejich předvedením, jejich odhalením, jejich kombinatorikou“. V umělé poezii podle Hiršala (respektive Benseho) nemá být přítomen žádný lyrický subjekt ani fiktivní epický svět. „Realizace“ probíhá pouhým výběrem materiálu, který může vybírat stroj či člověk. Podle Hiršala se umělá poezie vzpírá tradiční interpretaci, protože užívá slov jako jazykového materiálu a stranou zůstává jejich sémantický obsah. Toto manifestační odlišení „tradiční“ a „umělé“ poezie, jakož i tezi o absenci lyrického subjektu v „konkrétní poezii“ zrelativizoval Miroslav Červenka. V stati *K sémantice tzv. konkrétní poezie* (Orientace 1966, č. 5) zásadně zproblematizoval její údajnou asémantičnost, jež byla jedním ze základních kamenů Benseho teorií.

■ Co je kritika

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

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

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

Reakce na Černého pojednání přišly poměrně záhy. Většinu z nich vyvolal autorův proklamativní despekt k strukturalisticky orientované literární vědě, který vyjádřil v dovětku svého eseje. Miroslav Petříček mu v polemické recenzi vytkl, že – ačkoli současná věda kráčí směrem k exaktnosti – není z Černého pojednání zřejmé, jakou vědeckou metodu preferuje. Na jiném místě (*Paradoxy kritiky*, Host do domu 1968, č. 8) se Petříček vyslovil pro využití strukturální analýzy v literární kritice, ovšem s tím, že ji má provázet schopnost osobního rozlišení hodnot, které musí zaručit kritická osobnost: „Jde o schopnost obsáhnout jednotícím pohledem vnitřní organizaci díla v jeho jedinečnosti a v dialektickém vztahu k dobové literární struktuře.“ Ze strukturalistických pozic vyšel ve své polemice s Černým také Vladimír Karfík, jenž jeho pojetí kritiky označil za romantické a v podstatě překonané. Podle Karfíka má literární kritika usilovat o objektivitu, a proto musí účelně využívat těch nástrojů literární vědy, které jí umožňují poznání formy. Zvědečtění kritiky označil za pozitivum objektivizujícího přístupu k dílu, jehož nutným důsledkem podle něj byla „určitá ztráta osobnosti, jež kritickou reflexí projektuje i sebe sama jako inspirujícího činitele literárního díla“ (*Jisté pochybnosti*, Orientace 1969, č. 2).

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

neustálé odpovídání na otázku po podstatě uměleckého díla. Smysl kritiky je v tomto pojetí existenciální, představuje „otevřenost k pravdě“.

■ Kritické myšlení na cestě do opozice

V druhé polovině šedesátých let zesílily spory mezi reformně orientovanou částí spisovatelů a stranickou byrokracií. Napjatá situace se dramaticky vyhroutil během roku 1967. Kulturní sféra, která se stále více společensky angažovala, začala ještě zřetelněji plnit zástupnou roli politické opozice, což se projevilo zejména na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (→ s. 36, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

V návaznosti na konflikt se stranickou byrokracií se znovu otevřely problémy naposledy pocítované jako aktuální v poválečném třetí. Výrazně se tento trend projevil v esejích JINDŘICHA CHALUPECKÉHO, který navázal na své starší kulturně-politické úvahy. Ve stati *Literatura a svoboda* (Literární listy 1968, č. 14, 15) reflektoval propojení literatury a politiky v padesátých letech, jehož důsledkem byla služebnost umění. V zamyšlení nad postavením umělce v moderní společnosti Chalupecký konfrontoval situaci totalitního státu, kde je spisovatel vystaven útlaku, a systému liberalistického, kde již nikoho nezajímá. Umění podle Chalupeckého přejalo v soudobé civilizaci sociální roli náboženství; prostřednictvím literatury má člověk možnost, aby se „rozpomínal své svobody“. Úvahy o smyslu umění se u Chalupeckého prolínaly s reflexí soudobého politického dění. Naději na překonání konzumního stádia civilizace spojoval s programy „nové levice“, jež měla údajně poznat „cenu svobody“. Podle Chalupeckého se „nová levice“ a literární avantgarda spojují ve snaze odstranit „tíseň, kterou zakouší [člověk] ve světě konzumní společnosti“, v níž není místa pro jeho svobodu.

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

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

odporu proti okupantům podle autora způsobily, že se národ ocitl ve středu světových dějin a dal tak odpověď na otázku po smyslu svého bytí.

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

V názorech obou intelektuálů se zřetelně ukazoval odlišný postoj k celému poválečnému vývoji. Tuto skutečnost exponoval ve své odpovědi *Radikalismus a exhibicionismus* (Host do domu 1969, č. 15) Milan Kundera, který označil Havlovo stanovisko za pohled zvnějšku a v další části jej nařkl z mravního exhibicionismu. Kořeny této polemiky pojmenoval ještě v průběhu roku 1969 JAROSLAV ŠTRÍTECKÝ, jehož stať *Úděl proměny a tvář sebeklamu* (Host do domu 1969, č. 5) byla jedním z nejzajímavějších hlasů probíhající debaty. Podle Štríteckého se v Kunderově postoji ukázala tendence příznačná pro část jeho generace: poté, co z mladých svazáků vyprchalo budovatelské nadšení, začali uskutečňovat tzv. obrodný proces, jehož jádrem měla být reforma socialismu. Sílící národní akcent, který byl pro tehdejší kulturní publicistiku příznačný, podle jeho mínění nahrazoval ideje socialismu zpochybněné poúnorovou realitou; fungoval jako „restaurativní ideologie konstruktivního zapomenutí“.

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

Literární bádání

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

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

První oblastí, jež od druhé poloviny padesátých let soustavně navazovala na lingvistiku Pražské školy, byla stylistika, na jejímž poli se profilovali zejména František Daneš, Lubomír Doležel, Miloš Dokulil, Karel Hausenblas, Karel Horálek, později Alexandr Stich a další (např. sborník *Kapitoly z praktické stylistiky*, 1955). Metodologii strukturní analýzy uměleckého stylu rozpracovali zejména Karel Hausenblas a LUBOMÍR DOLEŽEL. Z Doleželovy knihy *O stylu moderní české prózy* (1960) zřetelně vystupovala návaznost na předválečný literárněvědný a lingvistický strukturalismus, jakož i reflexe soudobého směřování oboru v Sovětském svazu (zvláště díla Viktora Vinogradova). Teoreticky zaměřená práce o stylu moderní epiky směřovala k vymezení základního pojmového aparátu. Autor ji založil na rozlišení promluvového pásma vyprávěče a promluvových pásem postav. Tuto diferenci chápal jako základní způsob výstavby epických uměleckých žánrů a na jejich různých modifikacích charakterizoval vybrané narativní způsoby moderní prózy, jež srovnal s „klasickým“

typem. Doleželova kniha byla nejviditelnějším příkladem směřování části české lingvistiky; týž autor se ostatně podílel i na vzniku souboru statí *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury* (1961), který měl praktické možnosti, postupy a efekty stylové analýzy představit širší čtenářské veřejnosti.

V oblasti literární historie se na přelomu padesátých a šedesátých let postupně prosazovalo zaměření na rozbor konkrétního uměleckého textu, dále sledování proměn autor-ské poetiky i snaha o postižení místa a významu díla v celkovém literárním procesu. Jedním z prvních počínů, jenž naplňoval tyto cíle, byla knižní studie Zdeňka Pešata

J. S. Machar básník (1959), která, podobně jako například portrét J. V. Sládka z pera Milana Jankoviče (*Josef Václav Sládek*, 1963), souvisela s prací na třetím dílu akademických Dějin české literatury (celá řada dílčích, materiálově či problémově zaměřených statí souvisejících s tímto projektem vycházela v časopise Česká literatura). Tradice strukturalistické estetiky byly rovněž oživovány na stránkách specializovaných periodik typu Filosofického časopisu, Estetiky či Umění, kde vycházely studie Olega Suse, Roberta Kalivody, Květoslava Chvatíka, Mojmíra Grygara a Josefa Zumra.



Zdeněk Pešat a Miroslav Červenka

■ Literární historie, lexikografie a textologie

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



Felix Vodička
přebírá Řád práce,
17. 4. 1969

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

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

I po dokončení prvních tří svazků literárněhistorické syntézy dále pokračoval výzkum literatury starších období a 19. století, zaměřený k postihu dílčích

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

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

I v šedesátých letech pokračovaly dlouhodobé soupisové práce, evidující rozsáhlý materiál české středověké a raněnovověké produkce. Stěžejní projekt, *Soupis pramenů k dějinám staršího českého písemnictví*, zahájený v roce 1954, však postupem času narušily osobní rozdíly. Nicméně jeho databáze byla tehdy i později mnohokrát využita, například k sestavení *Soupisu pramenů*

k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského (1965), který připravili FRANTIŠEK MICHÁLEK BARTOŠ a PAVEL SPUNAR. K poznání české humanistické literatury se nepostradatelnou publikací stala *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě* (redigovaná Josefem Hejnicem a Janem Martínkem), jejíž první svazek vyšel v roce 1966.

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

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

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

V průběhu šedesátých let dozrály výrazné vědecké osobnosti mladší generace, která se pokoušela překonat striktní marxistické pojetí, v němž byla středověká a raněnovověká literatura interpretována a hodnocena v příliš těsném sepětí se společenskými poměry. Rozrušit toto schéma se tito vědci snažili různými způsoby, například příklonem k scientismu, patrnému zvláště v pracích olomouckého badatele EDUARDA PETRŮ, jenž se pokoušel zkoumaný materiál zpracovávat pomocí kvantifikačních metod (*Vývoj českého exemplu v době předhusitské*, 1966); jejich využití se věnoval též v obecné rovině (skripta *Exaktní metody v literárněvědné práci*, 1968). Příslušníci pražského vědeckého centra navazovali více na podněty strukturalismu, jak je patrné zvláště v pracích FRANTIŠKA SVEJKOVSKÉHO, jenž spojoval detailní strukturní analýzu se širokým komparativním a vývojovým zřetelem (*Z dějin českého dramatu. Latinské a latinskočeské hry tří Marií*, 1966), a Jaroslava Kolára, zkoumajícího především literaturu 16. věku (*Česká zábavná próza 16. století a tzv. knížky lidového čtení*, 1960). Oba také rozpracovali strukturalistické pojmy „aktualizace“ a „konkretizace“, s jejichž pomocí vysvětlovali proměňující se funkce i životnost textů staršího českého písemnictví. V součinnosti s Emilem Pražákem se Kolár podílel též na redataci řady památek, původně kladených do období revolučního husitství, ve skutečnosti však sepsaných v období poděbradském a jagellonském. K upřesnění datace a určení autorství některých textů výrazně přispěl v sérii studií právě EMIL PRAŽÁK dešifrováním několika akrostichů, vypovídajících zároveň o složité významové struktuře známých i méně známých básnických skladeb 14. a 15. století. Původním Pražákovým badatelským polem ovšem byla problematika českého humanismu, zvláště jeho počátků (monografie *Řehoř Hrubý z Jelení*, 1964).

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

Obrat k baroku, tématu donedávna politicky téměř ostrakizovanému, souzněl s opouštěním dogmatického marxismu a přehodnocováním českého kulturního vývoje. Relativně příznivá atmosféra poloviny šedesátých let umožnila nejen návrat k opomíjeným, avšak důležitým tématům, úzce svázaným s duchovním přínosem křesťanství a působením katolické církve, ale také otevřenější vědeckou diskusi, do níž se pozvolna zapojovali i badatelé katolické orientace, včetně osob propuštěných z komunistických žalářů (např. Zdeněk Kalista). Skutečnou událostí byla konference o barokní kultuře, uspořádaná v květnu 1967 v Brně. Ačkoli byla pojata v souladu se soudobými trendy inter-

disciplinárně, hlavní slovo na ní připadlo literárním vědcům, kteří setkání zorganizovali. Sborník referátů (*O barokní kultuře*, 1968) uvedl Josef Hrabák příznačnými slovy: „Bádání o literárním baroku bylo v naší vědě málem po dvě decennia podvazováno zúženým chápáním literární kultury a nemohlo se plněji rozvinout, pokud se v barokní literatuře viděla jen tvorba sloužící šíření pobělohorského temna.“ Hrabák sice vyzval k „diskusi bez pověr a iluzí, bez předsudků a bez konfesionálních brýlí,“ účastníci konference se však přece jen takticky zaštitili zjevem J. A. Komenského, jehož interpretovali jako velkého barokního autora.

K vůdčím osobnostem oživeného výzkumu českého literárního baroka tehdy nesporně náležel ANTONÍN ŠKARKA nejen jako znalec a editor prací J. A. Komenského, ale také jako zasvěcený vykladač básníka Fridricha Bridela (monografie *Fridrich Bridel nový a neznámý*, 1969) a Adama Michny z Otradovic, jehož dílo vydal, ovšem ve Spolkové republice Německo (*Das dichterische Werk*, Mnichov 1968). K evropským souřadnicím barokní literatury a kultury se vyslovoval také VÁCLAV ČERNÝ, ať svými studii o Calderonovi a uspořádáním objevného výboru barokní poezie (*Kéž hoří popel můj*, 1967), či souborem již dříve publikovaných statí (*Studie ze starší světové literatury*, 1969). Pro atmosféru pražského baroka a historické kořeny jeho pověsti projevil citlivé pochopení KAREL KREJČÍ na stránkách knihy *Praha legend a skutečnosti* (1967), směřující k žánru literatury faktu.

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

Problémově koncipované práce a monografické knižní studie navazovaly i na třetí díl tzv. akademických Dějin, jehož závěry doplňovaly a postupně též podstatně revidovaly. Obraz české poezie tohoto období zpřesnil speciálně zaměřeným versologickým průzkumem MIROSLAV ČERVENKA (*Český volný verš devadesátých let*, 1963), počátky moderní české poezie pak odlišně ve srovnání

s Dějinami pojednal Jiří Brabec v práci *Poezie na předělu doby* (1964). V ní vyložil a do kontextu poezie přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století objeveně začlenil dílo Jana Nerudy, Svatopluka Čecha a zejména Jaroslava Vrchlického, když ukázal, že i tito „starší“ autoři se vyrovnávali se společenskou a kulturní krizí, v jejímž kontextu byla obvykle vykládána až moderna devadesátých let. Na Brabcův výklad navazovala ve výkladu o literární kritice téhož období Ludmila Lantová (studie *Hledání hodnot*, 1969). Nový pohled na vývoj prozaických žánrů představovala kniha Jaroslavy Janáčkové *Český román sklonku 19. století* (1967). Autorka založila práci na reflexi vztahu člověka a světa, když se jí proměňující se aktivita lidského subjektu stala jedním z kritérií pro novou periodizaci proměn žánru.

Ve studiích Jiřího Brabce a Jaroslavy Janáčkové o počátcích moderní české literatury ještě přetrvával přílišný akcent na soudobé společenské poměry a jejich vliv na literární proces, příznačný pro ně byl i zájem o jedno z klíčových témat české poválečné kultury – vztah individua a společnosti. Inspirační byl v jejich knihách především důraz, který kladli na důsledně historický přístup, k němuž se programově hlásili, a soustavný zájem o dobovou recepci umělecké beletrie. V jejich pracích zřetelně vystupoval vliv Felixe Vodičky, na jehož metodologické podněty navazovali a dále je rozvíjeli.

Právě Felix Vodička vydal v roce 1969 obsáhlý soubor *Struktura vývoje*, v němž shrnul některé ze svých studií publikovaných v letech 1941–67. Výbor ukazoval systematickosti jeho literárněhistorické práce, vynikající tematickou sevřeností a výjimečné svou kontinuitou. Část publikovaných statí také ozřejmila, že autorův badatelský typ, zdánlivě vzdálený aktuálnímu kulturnímu dění, dokázal reflektovat soudobé problémy a zasahovat do probíhajících debat. Pro Vodičkův přístup však nebyl příznačný polemický akcent, ale soustředění k podstatě probíhajících diskusí, jejichž jádro se snažil pojmenovat v teoretické i historické rovině. Tento aktuální rozměr měla již v padesátých letech například studie o Nerudově realismu, později pak zejména stati o problematice modernosti, respektive o kategorii kontinuity (→ s. 143, odd. *Počátky uvolnění*).



Felix Vodička, Jan Mukařovský
a Roman Jakobson

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

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

V průběhu šedesátých let vznikal také čtvrtý svazek akademických *Dějin české literatury*, které měly zmapovat literaturu od počátku 20. století do roku 1945, a proto se značná pozornost výzkumu soustředila k literatuře tohoto období. Vznikaly četné knižní studie zaměřené na její počátky: práce Evy Strohsové (*Zrození moderny*, 1965), Miroslava Červenky (*Symboly, písně, mýty*, 1966) či Františka Buriánka (*Generace buřičů*, 1968), vycházely monografické studie o významných autorech, edice jejich díla a probíhaly debaty o metodologii syntetického zpracování literárních dějin. Soustavné bylo rovněž zaměření literární historie na meziválečnou avantgardu, jež souznělo s obecným zájmem české kultury o její programy a tvorbu (například v roce 1967 vydaná antologie *Poetismus*, kterou sestavili Zdeněk Pešat s Květoslavem Chvatíkem). Část čtvrtého dílu *Dějin* sice byla průběžně publikována v odborném tisku v podobě přípravných studií (statí Přemysla Blažíčka, Jiřího Brabce, Miroslava Červenky, Jiřího Opelíka, Zdeňka Pešata či Evy Strohsové), dílo však již nebylo vydáno.

Oblastí, jež byla v šedesátých letech postavena na nové základy, byla literární lexikografie. V Ústavu pro českou literaturu ČSAV vznikl pod vedením RUDOLFA HAVLA a JIŘÍHO OPELÍKA *Slovník českých spisovatelů* (1964). Rozsáhlý autorský tým v této příručce propojoval metody literární historie i teorie a využíval dat systematicky organizovaných prací bibliografických (v této oblasti soustavně působil JAROSLAV KUNC, na jehož *Českou literární bibliografii 1945–1963* navazovaly bibliografické ročenky literární vědy sestavované v Ústavu pro českou literaturu). Literárněhistorické kritérium autoři uplatnili již při sestavování hesláře; podmínkou pro zařazení do příručky byla podnětnost, s níž daná osobnost (případně i dílo neznámého autora) zasáhla do vývoje českého písemnictví. Hesla měla ustálenou strukturu, skládala se z části biografické a základní

literárněvědné charakteristiky díla, na něž navazovala pasáž bibliografická, zahrnující podstatná díla autorovy vlastní produkce a ve výběru i základní literaturu sekundární. Ačkoli byl slovník částečně znehodnocen politickými hledisky (autoři, kteří po roce 1948 emigrovali či byli v padesátých letech vězněni, v něm často chyběli, hesla jiných se časově omezovala na období před emigrací), přece jen se v něm objevila řada donedávna tabuizovaných, ne-li přímo kriminalizovaných tvůrců.

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

■ Nová vlna literárněvědného strukturalismu

Jestliže byla pro první polovinu šedesátých let příznačná snaha o rehabilitaci strukturalismu, pak v druhé polovině desetiletí již lze hovořit o jeho nové fázi. V ní byly starší podněty dále rozvíjeny, a to jednak v návaznosti na fenomenologické chápání uměleckého díla a jeho smyslu, jednak v souvislostech sémiotických teorií a soudobého směřování humanitních věd k exaktnosti. Tendence k scientismu se projevovala snahou o kvantifikaci zjištěných závěrů (zejména v rámci versologických výzkumů, rozvíjených v pracích Miroslava Červenky, Jiřího Levého, Josefa Hrabáka či Květy Sgallové) a o modelaci zjištěných závěrů, případně grafické znázornění hypotéz. V těchto postupech se odráželo jak podstatné zaměření domácí strukturalistické tradice, tak soudobé směřování literární vědy ve světě. České prostředí reflektovalo jednak podněty kybernetiky, teorie informace, Benseho statistické estetiky i generativní gramatiky a dále práce z okruhu tzv. Tartuské školy, zejména Jurije Lotmana. Osobností soustavně mapující aktuální tendence literárněvědného bádání byl Jiří

Levý, který uspořádal a kontextovou studií doprovodil informačně zaměřený soubor přehledů *Západní literární věda a estetika* (1966). Právě v Levého teoreticko-metodologických úvahách, ovlivněných anglosaským prostředím, byly soustavně tematizovány problémy dalšího směřování literární vědy (posmrtně vydaný soubor textů *Bude literární věda exaktní vědou?*, 1971).

Manifestačním počinem, symbolizujícím dominantní metodologickou orientaci české literární vědy druhé půlky šedesátých let, byl sborník *Struktura a smysl literárního díla* (1966), který sestavili Mukařovského žáci k jeho 75. narozeninám. Soubor studií měl demonstrovat prosazování strukturalismu ve všech oblastech literární vědy. V první části redaktori (Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička) soustředili studie věnované teoretickým aspektům Mukařovského estetiky. Byl v nich reflektován vztah strukturalismu k marxistické filozofii a estetice třicátých let (Robert Kalivoda) a k vývoji české meziválečné avantgardy (Květoslav Chvatík). Dále pak byly počátky strukturalismu konfrontovány s paralelně se formující americkou „novou kritikou“ (Jiří Levý) a objevila se i úvaha o dalším možném vývoji vzhledem k dobově aktuálnímu směřování humanitních věd k scientismu (Lubomír Doležel). V závěru „teoretického“ bloku pak Felix Vodička zhodnotil Mukařovského přínos k strukturálně orientované analýze literárního procesu. Na teoretické příspěvky navazovala část „praktická“, v níž autoři aplikovali metody strukturní analýzy na vlastní umělecká díla a literární proces. Společným rysem sborníku byla názornost, s níž byla demonstrována mnohostrannost zvolené metody a přetrvávající podnětnost Mukařovského teorií (příspěvky Zdenka Pešata, Evy Strohsové, Jiřího Opelíka, Miroslava Kačera, Miroslava Červenky, Radko Pytlíka a Milana Jankoviče).

Pro většinu představitelů nové generace strukturalistických teoretiků měl zásadní význam již zmíněný Mukařovského soubor *Studie z estetiky* (1966), zejména pak jeho studie z přelomu třicátých a čtyřicátých let (např. Záměrnost a nezáměrnost v umění, Individuum a umělecký vývoj, Místo estetické funkce mezi ostatními). Jako hlavní výstup společného směřování hodlali Mukařovského žáci předložit soubor studií *Kapitoly z teorie literárního díla*, na němž se pod vedením Mojžíra Grygara spolupodíleli Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Jiří Levý a Petr Rákos. Z plánované publikace se setkaly se zvláště velkým ohlasem zejména studie Jankovičova a Červenkova, věnované obecným problémům ontologie uměleckého díla, respektive jeho různým významovým rovinám a jejich hierarchizaci. Ve studii MILANA JANKOVIČE *Dílo jako dění smyslu*, z níž byla část publikována časopisecky (Česká literatura 1965, č. 4; Orientace 1967, č. 6) a která jako celek knižně vyšla až v roce 1992, se pražský strukturalismus dostal do patrně nejinspirativnějšího kontaktu s fenomenologickým tázáním po podstatě uměleckého díla. Studii prostupovala polemika s marxistickým chápáním umění, zejména v Lukácsově a Kosíkově pojetí, tím se však její přínos nevyčerpával. Autor vyšel z kantovské představy díla zbaveného

účelu, nesoucího si svůj smysl samo v sobě. Umělecké dílo v jeho pojetí zakládá skutečnost, jež má procesuální povahu, je tedy skutečností významově se dějící. Pro postižení významové dynamiky smyslu se Jankovičovi jevil aktuální Mukařovského pojem sémantické gesto, který podle něj má dvojí platnost – „jednak jako významová intence navenek obráceného smyslu básnického díla, jednak jako konstitutivní prvek jeho vnitřní výstavby“. Zvláštní akcent teoretik kladl na procesualnost významového sjednocení, význam je zde vázán na akci jeho vytváření. V zamyšlení nad možnými postupy postižení smyslu uměleckého literárního díla se Jankovič skepticky stavěl k možnostem obsahové estetiky i k scientistním metodám, jež podle něj požadavku exaktnosti obětovaly významotvorné dění. Bližší mu bylo směřování soudobého francouzského strukturalismu zosobněného prací Rolanda Barthese *Kritika a pravda* (Česká literatura 1968, č. 1); jemu však vyčítal rezignaci na systematickou analýzu toho, jak se smysl v literárním díle děje, jak je v díle utvářen a pořádan. Právě v této oblasti viděl přetrvávající aktuálnost strukturalistické analýzy díla.

V tomto momentě na Jankovičovo pojednání navázal MIROSLAV ČERVENKA prací příznačně nazvanou *Významová výstavba literárního díla* (části vyšly čas. *Orientace* 1967, č. 5, *Česká literatura* 1968, č. 1, *Orientace* 1969, č. 1; knižně německy Mnichov 1978; česky samizdat 1989, knižně 1992). S Jankovičem Červenku spojoval důraz na vnitřní dynamiku výstavby díla, chápanou jako zdrojová oblast estetické hodnoty. Věnoval se tedy „materiálové“ rovině ontologie. Jeho pojednání vycházelo z podnětů teorie informace, sémiotiky a komunikační lingvistiky, s jejichž pojmovými aparáty Červenka pracoval. Literární dílo, chápané s odkazem na Mukařovského jako znak a soubor významů, vnímal jako specifický typ promluvy, jejíž význam je možné v rámci jedné z konkretizací analyzovat. Inovativní v rámci Pražské školy byla trojstupňová klasifikace znaku, inspirovaná Ch. S. Peircem. Za významový svorník sjednocující významovou výstavbu díla označil Červenka osobnost, již chápal v rámci Peircovy typologie jako znak indexiálního typu.

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

POEZIE

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

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

Jistý zlom v orientaci české poezie přišel zhruba v polovině desetiletí, kdy narůstalo vědomí krize moderní civilizace, socialismu a české společnosti, jakož i komunikativních a gnozeologických limitů tradiční poezie. V tvorbě řady básníků tehdy výrazně vystupovaly motivy cizoty, úzkosti, smrti, nemožnosti komunikace a absurdity života. Důvěra v moc básnického slova a společenskou roli básníka byla vystřídána skepsí k možnostem poezie a snahou její ideologické a tvárné stereotypy

překročit směrem k básnickému experimentu, jenž se stal rovněž nástrojem kritiky a vědomým rozchodem s poezií ideologicky zplanělou. Jestliže experimentální poezie ve své většině směřovala ke koexistenci s výtvarným projevem, pak jiná část poezie vyprázdňení tradičních modelů překonávala příklonem k ideologicky nezprofanovaným písňovým textům a k hudební inspiraci.

Prostor pro poezii a dialog

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

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

Symbolickým přiznáním práva na rozrůzněnost poezie byl i zánik projektu Básnických almanachů, které měly od roku 1953 fungovat jako výkladní skříň básnické produkce daného roku. Zároveň působily jako přehledka členů Svazu československých spisovatelů i jako ukazatel toho, nakolik je daný básník akceptován svazovými orgány. Třebaže *Básnický almanach na rok 1959* (1960) vyšel (za redakce Milana Kundery) v nákladu sto tisíc výtisků, byl posledním z řady, a když v následujícím desetiletí vznikla potřeba kolektivního vystoupení, měla podobu sborníků zřetelně generačních (*Mladé víno*, 1961; *Sborník pětadvaceti*, 1969; *Pevný bod*, 1967) či skupinových (*Podoby I, II*, 1967 a 1969).

FRANTIŠEK GOTTLIEB

Hrací mlýn

Po předcích rozbjíme, co nezničil ještě čas,
 křehčalové skřínky, štíhlou krásu váz,
 trháme alba fotografií důstojných mužů a žen,
 bortíme sloupky hodin, jejichž stroj už nemůže
 být natažen,

jen vyřezávaného mlýna je mi nejvíce líto,
 mlel zajímavé písně jako pšenici a žito
 a já jsem při něm slyšel pstružný potok hrát,
 údolí zvonit, nad nímž se drotil starý hrad,
 i vůni hub jsem cítil z jeho dřeva
 a pěnu vod jak mléko čerstvě vynášené z chléva,
 tlouk starý mlýn, jak z mléka když se tlouklo

máslu,
 nad touto proměnou mé mládí vždycky žaslo,
 znal jsem jen hlad a ještě žádný žal,
 a píseň zněla zas, když chléb jsem namazal –

Ó živote, tvůj úder zastavil mě,
 jak spravoval bych porouchané věci v dílně
 a marně hledal v koutech rozprášený stěp
 a sbíral drobtý, aby z nich byl chléb!
 Kdo drtí slov mých pšenici a žito?
 Té písně mlýna je mi tolik líto . . .

30



Ilustrace Václava Zykunda z Básnického almanachu 1959, 1960

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

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

Ke generaci narozené kolem roku 1920 patřili například Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Kamil Bednář, Jiří Kolář, Josef Hiršal a další. I tito autoři

zpravidla vydávali v šedesátých letech svá vrcholná díla bilanční a syntetizující. Šlo přitom o autory, kteří pamatovali normální literární život první republiky a jejich úlohu lze spatřovat v navazování přerušené kontinuity s obdobím předválečným či ve zprostředkování některých tvůrčích možností mladé poezie protektorátní (Kamil Bednář). I jejich určujícím tématem bylo téma paměti, lidské a básnické bilance.

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

Třetí generaci autorů zastupují autoři narození kolem roku 1930, mezi nimiž měla dominantní postavení bývalá skupina Května (Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Miroslav Červenka, Miroslav Florian ad.), která v šedesátých letech lidsky i básnicky dozrávala a zbavovala se mnoha svých dřívějších iluzí. Jednotící ideu pro tuto skupinu lze nalézt nejspíše ve složitém názorovém a uměleckém vývoji, poznamenaném válečným traumatem i poválečnými ideologickými dobovými limity, iluzemi a normativy. Není proto náhodou, že řada z těchto autorů se koncem desetiletí angažovala v liberalizačních procesech Pražského jara.

Poslední skupinou byla vlastní generace šedesátých let, jež zahrnovala mladé autory narozené těsně před válkou a v době protektorátu (Jana Štroblová, Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Antonín Brousek ad.). Tato generace procházela cestou od idylického obrazu světa a romantické mladistvé euforie ke skepsi a deziluzi a ve svém zajímavě se rýsujícím literárním vývoji byla snad nejcitlivěji postižena pozdější etapou normalizace.

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

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

Proměny vyhraněných poetik

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

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

Spor a střet v jednotlivých básních často nabýval podoby dialogu, někdy téměř dramatického. Tak se objevil v jednotlivých básních a v kompozici oddílů jednotlivých sbírek (např. Rozhovor bláznů v Mikuláškově sbírce *To královské*), ale především v rozsáhlých skladbách s epickým jádrem, v nichž poezie, vydávaná v tomto období, dospěla k jednomu ze svých uměleckých vrcholů (Hrubínova *Romance pro křídlovku*, Holanova *Noc s Hamletem*). Jsou-li tyto skladby projevem směřování ke komplexnější básnické výpovědi, pak jinde

tatáž tendence básníky přivedla ke snaze sbírky či jejich části vnitřně provázat a komponovat je jako cykly (Holanova Mozartiana, jednotlivé části Mikulášková Svlékání hadů), takže i některé lyrické sbírky tak mohly být dobovou kritikou vnímány i jako vnitřně jednoduše komponované skladby (Hrubín: Až do konce lásky, Seifert: Koncert na ostrově).

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

Jestliže v předchozím desetiletí patřila píseň k velmi produktivním a kanonizovaným básnickým žánrům, nyní písňovost ustoupila i z tvorby básníků, pro něž byla do té doby projevem jejich vrozeného básnického talentu nebo velkým pokušením. Jaroslav Seifert a František Hrubín se dokonce od nebezpečné svůdnosti harmonizující písňové kantilény otevřeně distancovali. Hrubín ve sbírce Až do konce lásky o ní psal jako o oknu zamrzlém květy: „je-li statečný básník, / rozbije to okno: neučesaný, křiklavý svět se k němu nahrne.“ Seifert v Koncertě na ostrově sice ještě své texty nadále pojmenovával jako písně, ale dobře už věděl, jak jsou slova nestálá: „Kdybych je přinutil, aby mi tančila, / zůstanou němá. / A ještě kulhají.“

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

■ Holanova básnická rehabilitace

Posun poezie k reflexivnosti, niternosti a zároveň i k metafyzickému přesahu do prostoru monumentalizující básnické abstrakce lze sledovat na vývoji básnické tvorby Vladimíra Holana, která se v průběhu šedesátých let začala před čtenáři zjevovat ve své neobyčejné rozloze, hloubce a složitosti a nabyla tak pro současníky reprezentativního a také mimořádně inspirativního rozměru. Nikdo jiný ze soudobých českých lyriků neměl svým romantickým pojetím poezie a výsadní morální rolí básníka na českou poezii té doby takový vliv;

V L A D I M Í R H O L A N N O C S H A M L E T E M

VĚNOVÁNO VLADIMÍRU JUSTLOVI

MENIPPOS:

Vidím jenom kosti a lebky bez masa, a ty jsou si většinou podobné.

HERMES:A právě to je to, čemu se diví všichni básníci, těm kostem ...
A jenom ty, zdá se, jimi pohrdeš —**MENIPPOS:**

Dobrá, ukaž mi tedy tu Helenu, neboť já bych ji nepoznal.

HERMES:

Tato lebka, to je Helena ...

LUKIANOS

Při přecházení z přírody do bytí
zdi nejsou právě viděné,
zdi nemožné talenty, zdi poplivané
vzpourou křečtění proti duchu, zdi o nic menší,
jsou-li snad dosud nezrozené,
a přece zdi zaokrouhluje již plody ...

Poddajná zralost Shakespeara
zve ke zvláš. její obsah,

kteřý jako úžas měl by být
svátostí, stává se poklesem čnsu
(při všech náznamech jeho nepřítomnosti)
lichvářským úrokem všech bytí,
do kterých se drze nastěhoval režisér.
Jon podvod je tu jistotou. A divák,
předčasně vylezlý jako svatojiřský had,
hřeje se pod žlučí kritiků ...
A těm, jakože se odvažují mapovat i touhu,

V. Holan Noc s Hamletem 17

uhranutí Holanovým básnickým světem zasáhlo zejména mladší generaci a pro mnohé začínající tvůrce bylo východiskem k utváření vlastního výrazu (nejednou však vedlo i k epigonství).

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

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

Vydání Holanovy sbírky *Příběhy* (1963), která obsahuje jeho epické básně z první poloviny padesátých let, souznělo s dobovou tendencí k oživení a inovacím básnické epiky (období lze nalézt například v tvorbě Hrubínově), ale i s odklonem české poezie od vázaného verše a předjímalo její obrat k hledání možností verše rozvolněného a volného. Holanova básnická epika, zařazená do sedmého svazku Sebraných spisů (*Příběhy*, 1970), zahrnuje jednak verše vznikající v době války, které jsou psané vázaným veršem (Terezka Planetová a Cesta mraku), jednak skladby vzniklé v letech 1948–55, pro něž je příznačný právě volný verš (např. Zuzana v lázni, Martin z Orle, řečený Suchoruký, Smrt si jde pro básníka a další). Pro obě časové vrstvy přitom platí propojení epické osnovy – lapidárních příběhů o osudových úderech drtících člověka – se zvýrazněnou lyričností a reflexivností a také přesah do prostoru mýtu. Výpověď o tragické osudovosti lidského bytí je ukotvena v detailech důvěrně předmětnosti a zaujata křivolakostí, neredukovatelností prostých životů.

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

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

Situačním rámcem a dominantním časoprostorem básně je samota a noc, vyzývající lyrického mluvčího k meditacím a záhadným nočním rozhovorům s přízračným společníkem, princem Hamletem. Noc má u Holana převážně tragický ráz, je temným, osudovým a metafyzickým pozadím bytí, je to noc z legend, mýtů a balad, noc, která trvá a jež všechny přežije, noc-hrobka i noc navštěvovaná mrtvými a přízraky, noc, v níž splývají všechny známé časy. Kompozičně je tak *Noc s Hamletem* vystavěna jako mnohovýznamová reflexe,

která ustavičně přechází z reálné roviny do roviny symbolické a prostřednictvím nočního dialogu autora se sebou samým i s literární postavou Hamleta do jednoho sémantického celku svazuje velmi různorodé prvky tematické i tvarové. Lyrické, epické a dramatické složky básně jsou přitom propojeny značně volně a vytvářejí bohatě významově členěné polytematické pásmo. Výsledný celek působí jako dramatická montáž textů různého charakteru a různé provenience, obrazy, úvahy, příběhy a dialogy se v básni mnohdy zcela osamostatňují a působí jako svébytné básnické celky.

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

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

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

a míst, spjatých s Holanovou velikonoční cestou po Toskánsku z roku 1929. Skladba je podobenstvím o trýznivém lidském bloudění za krásou, smyslem života i za nesmlouvavou smrtí.

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

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

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

Důraz na vztahovost se projevuje v těchto sbírkách mimo jiné i posílením významu těch slovních druhů, které vztahy přímo určují a označují, tedy spojek a předložek, jež se často posouvají do samotného středu sdělení nebo do názvu básně. Například sbírka *Na sotnách* je téměř celá protnuta odporovacím významem všudypřítomné spojky *ale*, která mučivě rozrušuje jakékoli zdání hotových, uzavřených významů. Pro Holanovu tehdejší lyriku

je příznačné takovéto osamostatňování neplnovýznamových slov také v názvech básní: zájmen osobních, ukazovacích, tázacích a záporných (Ty?; Toto; Kdo; Nikam), příslovčí zvýrazňujících opakování (Zase), definitivnost (Stále), stav (Zle), spojek (Ačkoli, Aniž, Jestliže, Protože), předložek (Proti, Pod) i citoslovečných výrazů (Běda!).

■ Proměna Seifertovy poetiky

Důraz na vztahovost a reflexivitu se objevoval od poloviny šedesátých let i v tvorbě JAROSLAVA SEIFERTA, který tehdy po odmlce, způsobené mimo jiné vážným onemocněním, opět vstoupil do kontextu české poezie sbírkami, jež dokládaly nové směřování jeho lyriky. Pro Seiferta doposud typická okouzlená zpěvavost tu začala být do velké míry potlačována či doplňována vědomím osudovosti, s níž do našich životů vstupuje neustálé ohrožování lidskosti a také smrt. Smyslově vášnivý příklon k životu byl nyní nově konfrontován nejen s melancholií vzpomínek evokujících zmizelý čas krásy a jistot, ale také s pocity syrové tísně vyrůstající ze samoty a z vědomí vlastní konečnosti.

Tento posun byl doprovázen i výraznou změnou tvarové stránky Seifertovy poezie. Virtuózní výstavba založená na uplatnění vázaného verše písňové povahy, bohaté obraznosti a rafinované práce s rýmovými souzvuky počala ustupovat volnějším podobám verše, což básník sám vnímal jako velmi bolestivý proces: „Stálo to dost bolesti i námahy. Teprve teď poznávám, jak rým lehce



Ladislav Fikar, Jaroslav Seifert a František Hrubín

nese zbytečná slova. [...] Prostě už to neumím. Ale mohu vás ubezpečit, že volný nebo uvolněný verš je mnohem pracnější“ (Literární noviny 1967, č. 23).

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

Koncert na ostrově je sbírkou, která má – jak si povšimla soudobá kritika – blízko k celistvě komponované výpovědi, ke skladbě, poemě či vzpomínkovému reflexivnímu pásmu, jehož rámec utváří obraz Prahy, města autorovi důvěrně známých míst, rozmanitých scenerií a podob daných i proměnami jednotlivých ročních období. Jedenáct oddílů knihy je rozklenuto mezi osobní intimní zpověď a svědectví o proměnách doby. Typické tematické okruhy Seifertovy poezie – okouzlení Prahou, různými mámivými podobami ženství, prožitek času i pocit dočasnostižití – se v ní zvolna přesouvají do polohy konfesijní a sjednocujícím tématem se stává autorův vlastní život nahlížený s vědomím lidské smrtelnosti. Toto básnické vzpomínání obzírá – navzdory své intimitě – velký časový horizont. Prolínající se obrazy a cyklicky variované motivy evokují řadu momentů historických i osobních počínaje lety autorova žižkovského dětství.

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

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

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

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

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

Osudové naléhavosti nabývá sbírka veršů z let 1968–70 *Morový sloup*, která již na počátku normalizace nemohla vyjít.

Od roku 1973, kdy vyšla jako samizdat v edici Petlice, kolovala v řadě opisů. Knižně byla poprvé vydána v zahraničí, roku 1977 v Kolíně nad Rýnem v nakladatelství Index, roku 1979 pak vyšla anglicky v Londýně, 1980 zrcadlově česko-anglicky v New Yorku. V Československu byla oficiálně vydána až roku 1981.

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

■ Lyrický subjekt v dramatu světa: Závada, Hrubín, Mikulášek

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

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

Ještě výraznějším posunem k bolestné osobní bilanci je hořká meditativní lyrika sbírky *Na prahu* (1970). Dřívější stoická moudrost, sladkost vzpomínek či opory nacházené v prostém pozemském štěstí v knize zcela ustupují do pozadí a básně převážně volného litanického verše jsou zaměřeny k hořké, nesmlouvavé reflexi života, vyslečeného z iluzí a vystaveného napospas nicotě a blížící se smrti. Chmurně obžalobné a kazatelsky přísné ladění sbírky i směřování k litanické a žalmistické formě souznělo s tóninou starozákonní Knihy Jobovy, kterou Závada tehdy přebásňoval. Sbíрка již svým titulem odkazuje k mezní situaci lyrického mluvčího, jenž stojí „na prahu země“, „na prahu onoho světa“. Charakter tohoto mluvčího je určován situací životního i básnického outsidera, jenž stojí jako ten „černý vzadu“, je osudově poznamenán infernální krajinou ostravského regionu, vydán času a smrti, obtížen vzpomínkami, výčitkami i vlastními prohrami; jako truchlící svědek obecného dobového úpadku, vyčerpaný a bědující stařec, uzavřený často v klaustrofobicky působícím prostoru (sklep, čekárna, bludiště, stěna, zeď), se dobírá v předtuše smrti představy, že člověk je částíčkou vklenutou do vyššího rytmu přírody a kosmu: „Člověk zasnívá jak sirka a zhasne / V dýmu se rozplynou láska i štěstí / Svět není místem posvícenských hodů / Není v něm klidu ani odpočinku / Jenom ty krátké chvíle na mrtvém bodu / mezi přílivy a odlivy moře / mezi otvíráním a zavíráním země / mezi vdechem a mezi výdechem / Mezi dvěma pohyby kyvadla / mezi tím co už je navždy pryč / a tím co ještě nepřišlo.“

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

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

Nejvýznamnějším a nejpopulárnějším Hrubínovým dílem z šedesátých let je básnická skladba *Romance pro křídlovku* (1962, zfilmováno v roce 1967 Otakarem Vávrou). Obdobně jako dříve v *Proměně* (ztvárnění báje o Daida-

lovi a Ikarovi) nebo v „předslovu“ k básni *Syrinx* ze sbírky *Až do konce lásky* (Najáda pronásledovaná Panem) zde autor potřetí užil Ovidiových Proměn (citát z báje o Faëthonovi, smrtelném synu nesmrtelného boha Héliá, který si ve své jinošské troufalosti vynutil na svém otci darem jeho sluneční vůz a tím se odsoudil k jisté smrti). Motto o daru, který je nad síly smrtelníka, dává mytologický rámec tragické milostné vzpomínce na první prázdninovou lásku studenta a děvčete od kolotoče. Výchozí milostný příběh je vyprávěn přerušovaně, fragmentárně, je uvolněn a ustavičně zatlačován do pozadí řadou lyrických vyznání, hymnických bilancí, reflexí a impresí. Stává se tak mnohvrstevnatým podobenstvím o jinošském zasvěcení do světa dospělosti, o první velké milostné i sexuální zkušenosti, o prvním setkání se smrtí. Dávný iniciační příběh nenaplněné lásky, která musela ustoupit smrti, je vydobýván ze zapomenutí a vyprávěn lyrickým hrdinou, jenž na sebe bere několik podob – je jinochem a mladým mužem, ale i vzpomínajícím stárnoucím básníkem, dobírajícím se teprve pozvolna plného smyslu vlastního dávného milostného prožitku. Skladba se tak stává konkrétní výpovědí o osobním smyslově bohatě prožitém citu, zároveň však tento osudový příběh o nesmrtelné lásce nabývá nadosobní, univerzální, mytologické platnosti. Vlahá a mámivá srpnová noc s průhledy do hvězdných výšin je v básni vhodnou scenerií k existenciálnímu dramatu, v němž vědomí prožitku lásky a smrti dává břemenu života mytický rozměr a kosmický rámec: „a je to noc všech nocí, prvně v žití nesu / strašné břímě lásky a smrti současně, / a sladko je mi nést je, navždycky třeba, / i s tím mrazením i s tím šikováním / k dlouhým a drsným bitvám o život ve mně.“

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

zahrada / a jasnost veliká zaskví se od dětátka.“ Skladba vyznívá jako poselství o věčné povinnosti chránit nový, bezbranný, a proto stále znovu ohrožovaný lidský život.

Hubínovým lyrickým epilogem je bibliofilsky vydaná sbírka *Černá denice* (1968), věnovaná památce rodičů a sestry, která dokumentuje, jak rozhodně básník zrušil pokušení mámivé kantilény a vydal se směrem ke krutě věčné, detailní a zároveň snově monumentalizující prozaizované situační poetice svého posledního lyrického cyklu. Lyrický mluvčí s drásavou ironií zachycuje svou životní situaci, sirobu a nepotřebnost: „Jitro pro selanku. / Ale já jsem z papíru propáleného cigaretami. / Čekám tu, až mě zmuchlají a hodí pod koště.“ Setkávání s mrtvými se uskutečňuje prostřednictvím snů, připomenutím detailů opuštěných věcí, evokací důvěrně známého lešanského rodového venkovského prostředí, laděním básní do podzimních barev i zvýrazněním motivu hlíny. Poetika básní bývá založena na prolínání reálné a snové roviny a právě drastické setrvávání v přízračné a tíživé atmosféře snu dodává tomuto cyklu znepokojivých básní o mrtvých a strachu z neznáma smrti velkou básnickou sílu.

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

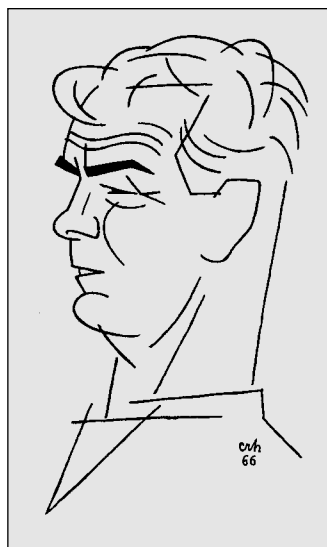
Konflikt a drama jako osobitý způsob pohledu na svět i hlavní princip básnické tvorby označil za určující ostatně sám Mikulášek v esejí *O básnickém poslání a řemesle* v závěru bilanční sbírky *Svlékání hadů*: „Považuje-li (básník) život za věčné drama, považuje za drama a za dramatický zápas i samo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

Mikuláškovy básně zachycují skutečnost v rozporuplném pohybu, ve střetávání protikladných jevů, v mnohosti a ustavičné pulzaci. Obraznost těchto básní je založena na ostře viděném detailu, dění básní je podporováno racionálním a až konstruktérsky promyšleným tvárným a myšlenkovým úsilím. Osobitým prostředkem snahy po zachycení dynamiky a mnohotvárnosti světa je jednak akcentace slovesných tvarů a jejich značné sémantické zatížení,

jednak nadměrné využití rozsáhlých syntaktických celků, které bývají často ještě rozvíjeny do nebyvalé košatosti dalšími přidávanými větami, navazovanými na výchozí větnou konstrukci pomocí anaforicky se vracejících slov či veršových segmentů v přebujelé a složité syntakticky a sémanticky protkávané předivo básně, která pravidelně míří k výrazné pointě.

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

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



Karikatura Oldřicha Mikuláška

Poezie tradičních kontur

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

■ Od ideologičnosti k reflexi a intimitě

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

agitačních a moralizujících básní nenechávali čtenáře na pochybách, že jejich směřování k intimě a reflexi má své limity.

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

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

Bezvýhradně kladné jsou vzpomínky JAROSLAVA BEDNÁŘE, jenž ve sbírce *Živý dech* (1963) píše nejen o mládí, osobním i sdíleném se soudruhy-literáty, ale vzpomínkový charakter mají také básně o přírodě, rodném městě a vlasti. Co autor zbásňuje, to většinou přímo oslovuje a pateticky oslavuje a jeho exklamativní verše jsou proto přeplněny vykřičníky. Úvod sice obvykle vychází z určitého výjevu, ihned však přechází do obecné roviny, která oživuje verba-

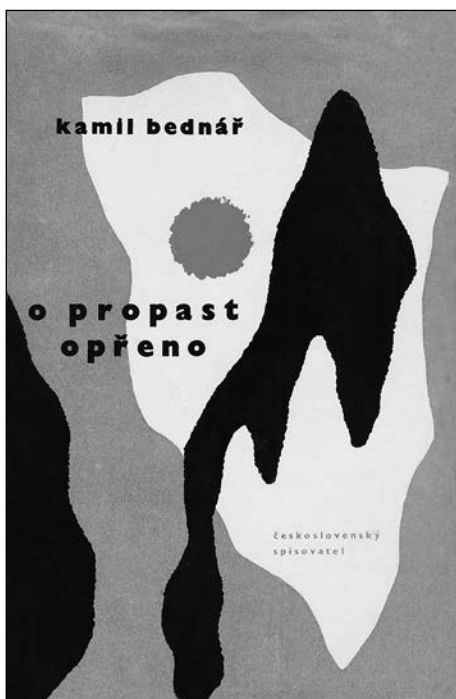
listní optimismus padesátých let: „A sladkost bezpečí náš vykoupený život beze lsti / zdraví soudružská ústa radosti / z přídě lodi k plavbě k pokojnému dni!“

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

■ V krajinách vzpomínek

I autoři, jejichž tvorba nebyla poznamenána budovatelskou ideologičností, se vraceli často do intimity vzpomínek. Dvě protikladné polohy mají vzpomínky, které ovládají poezii KAMILA BEDNÁŘE, pokládaného za války za vůdčí osobnost nastupující básnické generace. Po vynuceném poučném odmlčení začal Bednář koncem padesátých let publikovat sbírky značně odlišné od existenciální

poezie svých počátků. Jeho nové verše nesené řečnickým patosem často nabývají podoby vyprávění, které přechází do úvah, nebo jen setrvává u popisu či poklesá k informativnímu sdělení. Bednář se dívá na svět laskavými očima, a nevidí-li kolem sebe jen dobro, vyzývá k němu: „jen chtít, jen opravdu chtít“, vyhledává ve sbírce *Jezdci v topolech* (1961). Inspirací k podrobnému vylíčení idyly zaniklého vesnického života mu jsou obrázky Josefa Lady i vlastní dětství a mládí, spjaté s dychtivou nadějí, která básníka postupně přenáší i do přítomnosti. V protiválečných básních, které se konkrétní zkušeností vymykaly z tehdy běžných klišé, je minulost pojatá i jako memento: vzpomínky na válku předjímají možnost válek budoucích. Jak kladný, tak záporný rozměr vzpomínek



Obálka Pavla a Věry Brázdových, 1965

je základem básnickovy výpovědi i v následující sbírce *Čas kočárů a lamp* (1963). Moralizování místy podléhá sbírka *Můj Quijote* (1964), její těžiště však spočívá především v oddílech věnovaných umělcům a zážitkům z různých českých regionů.

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

Tři Stehlíkovy rozsáhlé básně z knihy *Dávno již dozněly cepy* (1963) se inspirovaly Nezvalovou skladbou *Z domoviny*, a to nejen formálně (široce rozpjatý verš se sdruženými rýmy), ale i způsobem pohledu. Plynulý proud vzpomínek na mládí, na rodný kraj, ves a její jednotlivé obyvatele, na někdejší osobní zážitky z přírodního prostředí jsou v ní neustále srovnávány se současnými změnami života, které však nenarušují pohodu vzpomínek, naopak jí dávají radostnější vyznění. Lehká melancholie se stupňuje do stesku ve vrcholné autorově sbírce *Dub královny Johanky*, vydané po delší přestávce roku 1969. Nejde tu už o osobní vzpomínky, ale o minulost objektivizovanou v konkrétních lidských osudech. Básně získávají sevřenější podobu a monotónní lyrismus se proměňuje ve věcné pojmenování duševních stavů postavy, zprostředkovávaných přírodními jevy. Ty tak nabývají funkce metafor, ale neméně často (spolu s jinými objekty) zůstávají samy sebou jako reálné připomínky někdejších dějů. Nejde především o jednotlivé jevy, temné stránky života nejsou už překonávány úspěchy lidstva, ale nezničitelnou přírodní zákonitostí, jíž patří i lidský život. U Stehlíka tak získalo rozhodující význam další důležité téma většiny jeho vrstevníků – příroda, a to nejen v rovině tematické či motivické, ale jako základní součást výstavby básně a rezervoár metaforický.

Už od čtyřicátých let tvořil domov ústřední zájem poezie DONÁTA ŠAJNERA. Rodná ves, jejíž každodenní život je usměrňován pravidelnými proměnami přírody, zůstala základem básnickovy životní jistoty i ve sbírce *Kudy chodí dny* (1963), která si však navíc klade další, velkorysejší úkol. Ve volném nerýmovaném verši chce lineárním výčtem obsáhnout celek všeho. Šajner předem uvede pojem, například den, ticho, zem jako zcela volný rámec básně, do něhož bez náznaku vzájemných vazeb řadí cokoli, Spartaka a Kolumba, Žižku a Shakespeara atd.: „Žižkův povel k útoku / a konec Shakespearovy věty.“ Také typické autorovy básně o přírodě jsou tvořeny takovýmto statickým výčtem postřehů, výjevů, motivů. Většinou těchto básní chybí celkový jednotící smysl,

jen ojedinělé básně (jako například Květnová noc, jejíž výčet vyvěrá z atmosféry konkrétní chvíle, či básně Léto, kde spoluvytvářejí jednotící atmosféru horkého slunečného dne různé reakce lidí na něj) prokazují, že relativně nejzdařilejší Šajnerovy básně nejsou vlastně básněmi o přírodě, ale o její jednotě s člověkem, ztělesněné především tradičním životem na vsi.

Poezie KARLA KAPOUNA přinášela tehdy jak milostnou a intimní lyriku, tak i vize ohroženého světa a lidskosti. Nepřízeň světa a úzkosti člověka jsou u Kapouna vykupovány důvěrou v moc poezie a touhou po harmonii a klidu. Taková je hlavní funkce Kapounových neustálých konfrontací velkého a malého, nejvýrazněji pak metaforických proměn celosvětových dramát v harmonizující intimitu. Tento postup se opakuje ve sbírkách vydaných v první polovině šedesátých let, s výjimkou knihy poslední z roku 1965, *Jablko z dlaně nevydám*. Východiskem Kapounových básní je především strach z toho, co u ostatních autorů té doby působí jen jako rétorické gesto: z radioaktivních zbraní a z války vůbec. V poslední sbírce se jádro úzkostného strachu prosadilo v přímém pojmenování, protože proniklo do dosavadní oázy intimity jako její bezprostřední perspektiva: smrt. Její hrozbu už Kapoun metaforicky nebagatelizuje, ale vyrovnává se s ní smířlivou útěchou – pro sebe i vlastní ženu. Autor je přesvědčen o velké moci poezie zažehnat strach a vůbec všechno zlé. Tato všemoc se nyní sice omezuje právě jen na jednu z forem útěchy, ta však pro Kapouna platí v překvapivé síle a dosahu. Moc básně pro něho představuje nezničitelnost básníkovy života a na nejexponovanějších místech dokonce záruku trvalosti světa vůbec.

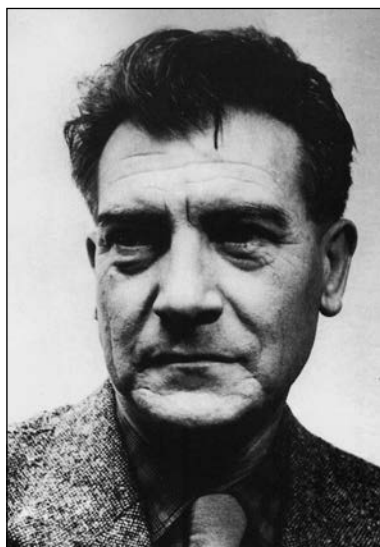
Předsmrtné básně přinesly změnu také do poezie FRANTIŠKA BRANISLAVA, nejvýraznějšího básníka přírody-utěšitelky. Spontánní, lehce tvořící lyrik zůstával přírodou celoživotně přímo okouzlen, láska k ní a skrze ní k životu byla – jak to umocnil i titul sbírky z padesátých let – „krásnou láskou“. Roční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

Přírodní lyriku OLDŘICHA NOUZY charakterizuje nezúčastněný postoj pozorovatele. Výrazově úsporné, konstatující básně nespojují viděné jednotliviny

souhrnným smyslem ani výraznějším jednotným laděním. Platí to i o milostných básních ovládajících sbírku *Řeka* (1962): různé přírodní jevy ztělesňují fyzické i niterné přednosti obdivované ženy v prostém přiřazování a bez poetických komentářů. Také sbírka *Z kamene čas* (1964) se vyhýbá osobnímu stanovisku a hodnocení, jednoduché scénky jsou tu nadále tvořeny souřadným kupením jevů a výjevů. Popisnost bývá oslabena jenom nesourodostí těchto jevů, která navozuje dojem odvážné metaforičnosti, někdy ovšem stěží objasnitelné.

Nouza je nejvíce vzdálen úsilí většiny těchto starších básníků konvenčnějších autorských rukopisů o hladce plynoucí verš, jaký obdivovali již od dob svého mládí ve zralé lyrice Josefa Hory. Reprezentativní svou harmonizační tendencí jsou z tohoto hlediska obratně tvořené básně FRANTIŠKA NECHVÁTALA ze sbírky *Blažený pozemšťan* (1960), které jsou kromě přírody věnovány dalšímu příznačnému lyrickému motivu – lásce. Příroda se zde stává spíše jen východiskem obraznosti, která nepřímým, často až jinotajným způsobem vyjadřuje duševní situaci básníkovu. Blaženost se vznáší vysoko nad smyslovým pozemšťanstvím a jen zčásti je ožívována svou protikladností k neutěšeným duševním stavům z úvodu básně. Zdrojem této proměny v rámci jediné básně se stává láska, která se však také pohybuje v odtahité podobě neurčitých obrazných představ, sjednocených pouze slovním spádem. *Tichý oceán*, druhou sbírku z těchto let, vydal Nechvátal po dlouhé publikační odmlce až roku 1968. Reagoval v ní negativně na postupující společenskou liberalizaci, jejíž projevy spatřoval především v uvolněných mezilidských vztazích. Titul jednoho z oddílů dořikává titul celé sbírky: *Tichý oceán žalu*. Namísto blaženosti nastoupilo, ovšem v neadresně obecné poloze, zklamání a hořkost: „Nevrlí k sobě, ledoví a krutí.“ V situaci, kterou básník viděl jako „obludnou vlnu řvoucí nenávisti“, vniká do jeho poezie jistá dramatická napětí; obojí ovšem v následujících letech normalizace mizí a obnovuje se znovu básnické ladění rozkochané pohody.

Básně JANA NOHY, který byl známý z třicátých let jako představitel takzvané druhé vlny proletářské poezie, nevytvářejí jednotný představový a významový celek a zůstávají velmi vzdáleny i formální představě vytríbené básnické rétoriky. Sbírkou sonetů *Přes řeku* (1960) staví většinou na milostných motivech, Nohova ctižádost však byla obrácena k lyrice reflexivní, přičemž autor vyjadřoval své vysoké mínění o poezii, a to zejména o poezii své: „Mé básně jsou tvůj domov. / Báseň je naše vlast, / most přes



Jan Noha

hory a nebe, / přes řeku, přes propast.“ Nohovy verše chtěly vyslovit obecný smysl světa aditivním přiřazováním celků (dvouverší, verše či pouhého slovního spojení) bez jejich jednoznačné vzájemné souvislosti. Stejný postup se uplatnil ve sbírce *O věčné touze* (1962), která dosahuje přece jen větší určitosti, protože často vychází ze vzpomínek, z návratů do dějin socialistické „věčné touhy“. Konkrétnější předmětnosti a větší slovní úspornosti dosahuje posmrtná sbírka *Zlomeno půlnocí*, kterou z básnickovy pozůstalosti vybral a roku 1967 publikoval Oldřich Vyhliďal. Dějinný optimismus se zde už vytratil a básník se obraznými opisy vypořádával s předsmrtnou osobní tragikou.

■ Poezie křesťanského řádu

Od konce padesátých a během šedesátých let se postupně znovu vraceli do literatury někteří autoři křesťanské či spirituální orientace. Nejsnazší a nejméně konfrontační charakter měl návrat těch básníků, jimž se křesťanský ideál přirozeného řádu vtělil do prostoru intimity, vymezovaném zejména rodinou, vzpomínkovým návratem do dětství a přichylností k obyčejným věcem. Tyto hodnoty, symbolizující stabilitu a neměnnost životního řádu, měly pro ně podobu sakrálního znaku, jímž byly připomínány a zpřítomňovány křesťanské tradice. Intimita tohoto prostoru spolu s věčným cyklem přírodních proměn a příklonem k vesnické realitě stály v opozici k vnějšmu světu, jehož zesvětštěnou podobu symbolizoval především chaotický obraz města.

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

život zůstává „prostinkým snem“ a snění se vzpomínkou základním zorným úhlem básnickova vidění.

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

(*Ocúnová flétna*, 1967; *Okov*, 1969). V této krajině vesnického dětství, kde bylo vše harmonizováno smysluplným přírodně-liturgickým rytmem dnů a roků, nalézá Suchého poezie svůj prostor intimity, v němž vládne ticho a křesťanský smír s realitou. Vědomé budování tohoto prostoru oprostilo jeho verš od metaforické drsnosti, aby se posléze písňová meličnost střídala s reflexivitou volného verše, s jehož pomocí básník medituje nad sounáležitostí člověka s jeho rodem, domovem a přírodou (*Ve znamení vah*, 1970). Pro Suchého poetiku měla příroda zásadní význam; nebyla pro něho pouhou scenérií ani impresionistickou krajinou duše, ale mnohem spíše jakýmsi heuristickým principem, s jehož pomocí je zkoumán obecný lidský úděl. Neustálou afinitou mezi krajinou a člověkem, mezi rostlinou či kamenem je pak vytvářen mýtus původnosti a čistoty, v němž je člověk spojen s uplynulým časem. Tento proces zdůvěrnil Suchého poezii a zbavil ji vyhocených protikladů a rozporů; místo „vířícího prázdna“ a trýzně převládla v jeho verších z konce šedesátých let melancholie, stesk a smír, jehož básnickým emblémem je rodinné štěstí.



Dedikace Josefa Suchého Vilému Závadovi, 1967

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

Křesťansky orientovaná poezie vycházela z tradiční křesťanské podoby světa, v němž ještě trvaly určité přirozené konstanty řádu: přírodně vesnická realita, kontinuita rodu, naivní víra v neproblematičnost jsoucna.

Mezi opožděné návraty patřilo i vydání sbírky JOSEFA JELENA *Pod sedmi pečeti* (1968). Sbírkou osciluje mezi všedností a posvátnem, naléhavé aktualizační motivy (válka, Hirošima, vztahy mezi lidmi) jsou zde ovšem značně vnějškové a plně povrchní rétoriky, která často působí až komicky („Na samém prahu zoufalství a lásky / líbám tě k smrti znásilněná / lafetami děl a raket“). Jelen se tu nevyhýbá patosu, na druhou stranu jsou evidentní básnické vzory, které autor ve své sbírce vzývá (Jan Zahradníček, František Halas).

Výraznou básnickou osobností byl LADISLAV DVOŘÁK, debutující básnickou sbírkou *Kainův útěk* (1958). Jeho drsně expresivní lyrika ztvárňuje prožitek vesnické reality a vyjadřuje pocity člověka, kterého od dětství jak Kainovo znamení poznamenalo vesnické proletářství. Básnickova citlivost přitom jen stěží odolává nárazům tvrdého světa, jenž jej obklopuje. Sřet těchto dvou pólů – drsnosti osudu a citlivosti srdce – a nemožnost jejich smíření je stálou příčinou básnickova utrpení z existence i jeho pocitu trvalé vyděděnosti. Je-li Dvořákova prvotina poznamenána až jistou apokalyptičností, v trojici básnických sbírek z druhé poloviny šedesátých let (*Vynášení smrti*, 1965; *Obrysy bolesti*, 1966, a *Srdeň*, 1969) je už znatelná snaha proměnit subjektivní bolest v „bolest sebe samu přemáhající“ a přijmout ji jako přirozený atribut lidství.

K tomu ho vede trpká zkušenost venkovského rodu i sama nelehká skutečnost vesnického života, jehož realie zřetelně ovlivňují i výrazovou vrstvu jeho poezie. Odtud také pramení drsně málomluvná lakoničnost těchto často až monotónně úzkostných veršů, jejichž arytmičnost a pohrdání zpěvností ukazuje k halasovským kořenům; autor sám vnímá své verše jako „melodii skřípajících zubů“. Síla Dvořákovy obraznosti je v konkrétním vidění, v povýšení věcí a vesnických dějů do roviny alegorie, symbolu, ba mýtu; odtud také častý vpád příběhovosti do lyrických veršů, v níž se zkonkrétnila životní zkušenost či lidský osud. Stálý prožitek života jako sebemíjení („nejsem mezi zvanými“) dává těmto veršům výrazně existenciální podtext a dovádí básníka k hluboké životní skepsi: „Nic nečekat bez naděje odhodlaně žít.“ Snaží se ji překonat pohledem na „sinalou tvář Syna člověka“ a vědomím sounáležitosti se svým vesnickým rodem, v jehož minulosti, zejména v jeho mrtvých, hledá opodstatnění přítomných činů i svého životního outsiderství. Jedině v těchto souvislostech nalézá Ladislav Dvořák odhodlání k životu – „Hlavní oheň / udržet čistý“ – a dává své skepsi rozměr donquijotského smíru.

Diferenciace a transformace poetik všedního dne

V druhé polovině padesátých let vstoupila do české literatury problematika všedního dne. Zájem o všednost a každodennost byl projevem odvratu české literatury od ilustrace ideologických východisek ke snaze o svébytnou uměleckou výpověď. Tento pohyb vyrůstal z potřeby postavit proti zjednodušujícím politickým konceptům a obecným frázím obraz života a myšlení reálných lidí v konkrétním čase a prostoru. Více nebo méně zasáhl všechny literární druhy a generace, autory různých směrů a poetik. Programového rozměru nabyl zejména v poezii, kde dal vzniknout relativně kompaktní skupině básníků soustředěných kolem časopisu Květen a kde pokračoval i poté, co byl Květen zastaven, básnická skupina se rozpadla a její jednotliví členové se vydali různými směry. Původní optimismus a víra v „pevninu všedního dne“ jako pozitivní veličinu se však pozvolna rozpouštěly – úměrně tomu, jak si jednotliví básníci začínali uvědomovat složitost života vynucující si intelektuálnější reflexi a procházeli rozmanitými životními deziluzemi.

■ Individuální cesty básníků Května

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

Šotolovy sbírky z konce padesátých let jsou prosyceny obrazy lidových zábav, atmosférou poutí, střelnic a kolotočů, romantickou snahou vymknout se zvyku a všednodennosti činorodým gestem hazardéra či objevitele. Ve své poezii tohoto období básník staví vedle sebe v nejneočekávanějším a nejneob-

vyklejším susedství motivy z různých sfér reality, osobní prožitek se ocitá vedle všedního příběhu, každodennost lidského bytí konfrontována s dějinnými událostmi. Výslednicí je směsice volně propojených konkrétních motivů, mezi jejichž logickou neadekvátností jiskří básnické napětí. V lyrických sbírkách z konce padesátých let je ústředním tématem hledání smyslu lidského bytí pod povrchem všednosti, od skladby *Bylo to v Evropě* (1960) zesílil princip epizace se snahou po širším dějinném záběru.

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

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

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

Proces intelektualizace české poezie šedesátých let lze doložit zejména na vývoji poezie MIROSLAVA HOLUBA, jenž na rozdíl od tvorby ostatních básníků skupiny Května a jejich snahy po obrazně bohatém básnickém pojmenování

Poezie : aby uz nás uesedal
prach, žádný druh prachu.

A taky aby měly bylo
vidět potmě a voda tekla
uohoru a zastavil se čas.

Miroslav Holub

Rukopisná odpověď
Miroslava Holuba
na otázku
Proč píšou poezii,
nakladatelský leták
Mladé fronty, 1960

jednoznačně mířil k přímému pojmenování a akcentoval ve své tvorbě faktografičnost a racionalitu. V jeho pojetí poezie se sblíží věda s uměním, přičemž je zdůrazňován společný základ těchto tvůrčích činností – dobrodružství myšlení – a étos básnického i vědeckého poznání.

I Holubova poezie prošla vývojem od optimismu ke skeptickému pohledu na velikost člověka i smysl dějin. První jeho sbírky z šedesátých let stále ještě postupovala sebejistota vědce, pevná důvěra ve vývoj člověka, vítězího nad přírodou i nad sebou. Básník v nich precizoval svůj vlastní osobitý styl a životní postoj: výpovědi stavěl na kontrastu a paradoxu mezi velkým a malým, významným a obyčejným. Jestliže kupříkladu v básních o historických osobnostech chce odhalit jejich prostotu, v básních o anonymních lidech naopak zdůrazňuje jejich neobyčejnost a velikost. Pokud báseň tuto logiku uplatňuje přímočaře, vzniká víceméně lapidární proklamativní moralita; plodnější bývá tento postup, když se dokáže vymanit z vlastních stereotypů a oba póly kontrastu prolnout. Příkladem může být báseň Les ze sbírky *Slabikář* (1961), která jako grandiózní drama pojímá růst jednoho hříbu. Ze stejné oblasti je vytěžena báseň Výlov uzavřená verši nahlížejšími individuální předsmrtnou hrůzou jako součást velkolepé kosmické harmonie: „poslední ryba / v našem dnu ryje / bez hlesu. // A hrůza skřelí / a hrůza slizu, / oválná hrůza tlamy // spokojeně // stoupá k nebesům.“

Odklon od slovní i významové lapidárnosti a dílčí proměnu básníkovy životního pocitu představuje sbírka s tematikou nemocnic *Kam teče krev* (1963), v níž již nad básněmi oslavujícími úspěchy lékařů začíná převažovat problematika nemocných. Do krajnosti pak Holubův odklon od optimismu dovedla sbírka *Ačkoli* (1969), formulující autorovy básnické postoje v rovině úvah o metodických principech vědy, téma vědy je tu však jen metaforickým východiskem pro pojmenování obecného. Rozhodujícím zlem, proti kterému básník – stále doufající ve výchovnou a očištnou moc poezie – opakovaně brojí, je

prázdnota: „Prázdnno začíná tam, kde končí hranice / člověka. Hranice člověka jako principu pořadajícího / a určujícího, vidoucího a koncipujícího plán proti entropii / mrtvých věcí.“ Záchranu člověka před rozpínavou prázdnotou vidí dosud v poezii: „přece jen je báseň jediný meč a štít“; „Báseň je bytí proti prázdnotě.“ Holubovo pojetí poezie tu přitom většinou míří ke slovu řád: řád vědecké metody i poezie je výrazem hledaného řádu bytí. Na konci sbírky se ovšem objevuje i několik básní, které jsou poznamenány depresivní situací po okupaci země (jedna z nich je také výjimečně datována „září 1968“), v nichž nad smysluplným motivickým a slovním řádem vítězí temná beznaděj.



Miroslav Florian, 1959

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

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

Poezie KARLA ŠIKTANCE v šedesátých letech prošla vývojem od stereotypně laděné poetiky každodennosti přes básnické ilustrace dějinných událostí až k dramatickému existenciálnímu podobenství s mytickými prvky. Na přelomu padesátých a šedesátých let se v jeho poezii v souladu s obecnější dobovou tendencí začala prosazovat básnická epika. Šiktancovy verše z té doby také

obnažily dvoupólovost tvorby skupiny Května, která usilovala i o společensko-politickou reflexi, dobovou kritiku však provokovala tím, že za nutný předpoklad uměleckého vidění a chápání jevů přiznaně považovala osobní, individuální pohled.

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

V dalších sbírkách z šedesátých let opustil autor politickou a dějinnou ilustrativnost lyrickoepických básní z počátku desetiletí a postupně si začal vytvářet svébytný fiktivní venkovský časoprostor, sklenutý v dramatickou imaginární vizi slučující prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Z těchto prvků budoval básnický svět, v němž se pohybuje lyrický subjekt, střetávající se v dramatickém sporu i obdivném pozastavení se světem otců a dědů. Mluvčí těchto básní prochází deziluzivní zkušeností dospělosti (svět jeho jinošství je rozbit tragickými údery dějinnými, zklamáním i uplýváním času), a přimyká se proto k řádu venkova, do jehož střídání ročních dob, prastarých zvyků a pohanských mýtů jsou připoutáni lidé žijící v souřadnicích básníka vidění. Venkovskou inspirací a směřováním k archetypální podstatě bytí se jeho poezie v mnohém blíží tehdejší tvorbě Skácelově. Skácel však vytvářel poměrně soudržný, celistvý obraz patriarchálního světa, s řadou sošných, až idylicky působících prvků, kdežto Šiktancův venkovský svět je zobrazován mnohem dynamičtěji: je dramatičtější, je rozbíjen dialogem, polyfonní příběhovostí, často je budován jako koláž drobných mikropříběhů a situací, prolétajících se, ztrácejících se

a znovu se vynořujících hlasů. Princip montáže řady významově ambivalentních příběhových jader, bohatá rytmická instrumentace a vynalézavá grafická organizace verše využívající nepoměru mezi větňým a veršovým členěním se od této doby stávají příznačnými rysy Šiktancovy tvorby.

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

Cyklická báseň *Adam a Eva* (1968) prostřednictvím starozákonní stylizace sleduje krizi milostného vztahu. Individuální milostný příběh je převeden do obecnější roviny již titulem a vstupní Modlitbou k bohyni paměti (tj. řecké bohyni Mnemosyné). Každému ze šesti oddílů básně pak předchází citace Starého zákona o šesti dnech stvoření světa. Nosným výrazovým prvkem tu jsou – pro Šiktance již dříve velmi příznačná – doslovná opakování slov či volné motivické variace: jestliže například úvod cyklu ústí v konstatování „A Bůh si vzdychl – neviděn – / byv stvořiv pozdní lásku – – –“, v jeho závěru lze číst: „A Bůh se modlil – neslyšen – / byv stvořiv pozdní lásku – – –“. Příznačné a originální je rovněž užití značně asymetrických veršových přesahů, které zdůrazňují bezprostřední kontext v krajním případě i tím, že vydělí pouhou spojku.

VLASTA DVOŘÁČKOVÁ ve skupině Května platila především za překladatelku mladých polských básníků, kteří skupinu zásadním způsobem ovlivnili. Základem osobitosti její poezie bylo etické hledisko a sociální cítění, které se ještě prohloubilo v kriticky laděném cyklu *Jen galerie* (1959), jehož každá báseň interpretuje smysl nepojmenovaného obrazu, většinou anonymního portrétu. Shodné citové zaujetí prostupuje také sbírku *Mezi chodci* (1962), zejména její úvodní oddíl nazvaný *Z listů Boženy Němcové*, který od motivů nepřiliš idylického milostného vztahu míří k hledání východiska v projevech lidské sounáležitosti. Dvořáčkové se dařilo zejména tam, kde její poezie vyrůstala z evokace konkrétních situací, jejichž hlubší smysl odhalovala většinou až závěrečná pointa. Pokud však hledala oporu v reflexi, oslabovala básnickou sílu své poezie a spojovala ji s ideologickými konstrukty. To je případ sbírky *Čistá řeka* (1962), shrnující několik rozsáhlejších skladeb s politickou tematikou: v první oslavovala spartakiádu, v druhé se inspirovala Chruščovovým projevem v OSN při návštěvě USA v roce 1960 (stejný projev zaujal významné místo také v Šotolově poemě *Bylo to v Evropě*), třetí pak útočila proti válce, zbrojařům a „rasistickým imperialistům“. Autorčina poslední sbírka *Nechat odjet prám* (1968) pak přináší poezii intelektuálního charakteru, která usiluje – často až strojeně vyspekulovanými formulacemi – o reflexivní výpověď, diametrálně vzdálenou jejím dřívějším věcným básnickým interpretacím jevového.

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

■ V dotyku s poetikou všedního dne

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

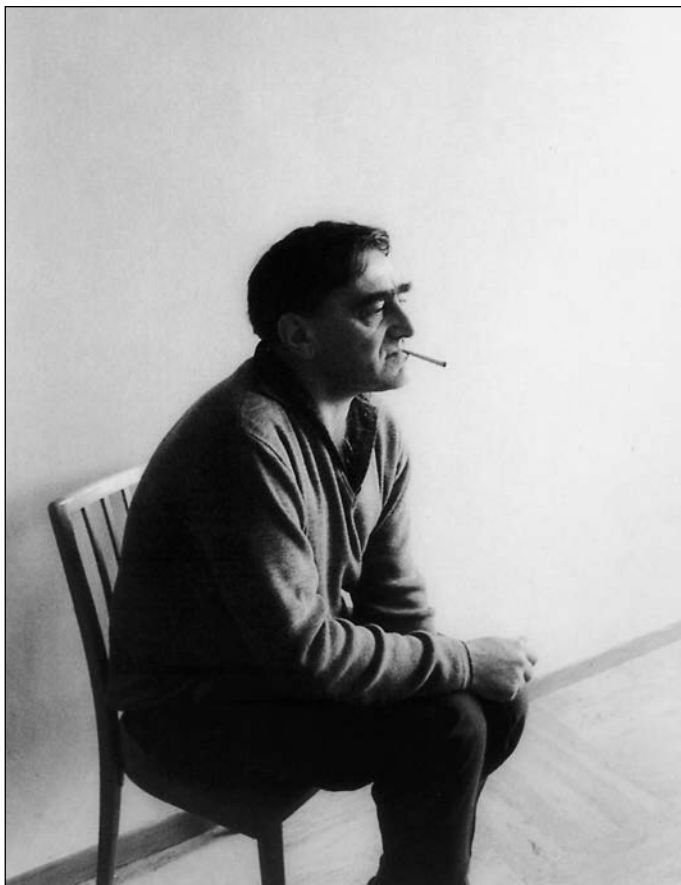
Nejblíže k programu všedního dne měla poezie EDUARDA PETIŠKY, jehož tři sbírky z šedesátých let (*Čekám na tebe*, 1962; *Na prázdná místa*, 1964; *Ovidiova rodina*, 1968) jsou v pravém smyslu poezií prostých věcí a situací evokovaných řadou dialogů a zdialogizovaných monologů, jazykem co nejprostším a neokázalou metaforičností. Petiškova všednost není ovládnuta mocí mýtu ani povznášena k symbolům, smysl je hledán ve věcech samých. Věci v sobě tají i odhalují spjatost lidských životů, jejichž vzájemná odkázanost a odpovědnost je základem básníkovy výrazného mravního vědomí: „Soukromé štěstí, / skryješ je v hrsti a čím víc je tiskneš, / tím víc kane po jeho ostří / cizí krev.“ Když muž (zřejmě novomanžel) v básni ze sbírky *Čekám na tebe* slibuje, jak bude „pracovat, dřít“, protože „tolik toho člověk potřebuje“, dostane se mu námitky, která je pregnantním vyjádřením smyslu Petiškovy poezie: „Žít – / řekla žena.“ Podstatným rysem Petiškovy poezie je úsilí nazírat život člověka v celku světa, v jeho postavení mezi minulostí a budoucností; v opozici k ještě nedávno závaznému historickému optimismu přitom autor vnímá budoucnost především skrze přítomnou zodpovědnost žijících: „Před námi leží planina noci / a po ní bloudí nejistý zítřek, / tam kdesi nabírá budoucnost slzy. // Řekl jsem: / Budoucnost neleží v dálce, / je tady, / neslyšíš její bušící kroky? / Řekl: / To je tvé srdce.“ Petiškovy básně nejsou analyticky reflexivní ani nemíří k tázání poezie filozofující. Třebaže se někdy nevyhne popisnosti bez závažnějšího smyslu, ve svých nejlepších básních přesně formuluje myšlenky a nalézají poezii

životní moudrosti. Svůj osobitý pohled Petiška plně rozvinul v básnické skladbě *Proměny*, která tvoří největší část sbírky *Ovidiova rodina* (1968) a je komponovaná jako série interpretací inspirovaných fotografiemi zesnulých příbuzných (vždy daných určitým povahovým rysem, zkušeností či životním poučením), kteří básníkovi tvoří cestu „kudy se vrátit / sám k sobě“.

S kontextem poetiky všedního dne volně souvisí i poezie JANA SKÁCELA. Jako osobitý básník se pětaticetiletý Skácel představil roku 1957 zralou sbírkou *Kolik příležitostí má růže*, která rovněž vycházela z podloží všednodenních životních situací, z postižení kontur objektivního světa. Tato východiska jsou však u něj osobitým způsobem transformována a vpojena do silokřivek básnického mýtu, čímž Skácelova poezie získává zvláštní postavení v celku tehdejší poezie. Stojí často mimo rámec generačních, skupinových a programních vazeb, zdá se být příliš starosvětsky tradiční, aby byla pokládána za dostatečně moderní, příliš zaměřená k zapomínaným ctnostem starodávneho venkovského života, než aby byla schopna postihnout dynamiku a rozpornost nové doby.

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

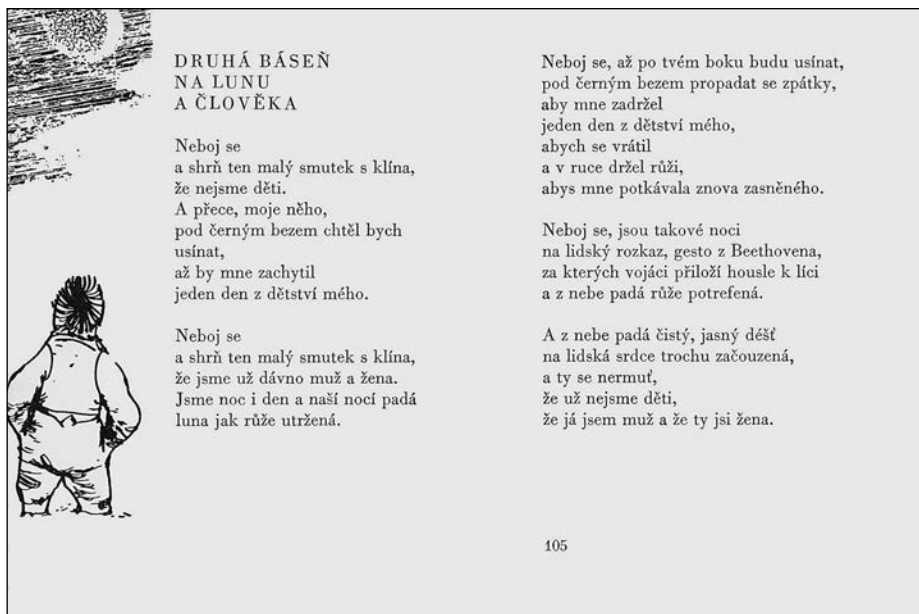
Ve sbírkách, které vydal v průběhu šedesátých let (*Co zbylo z anděla*, 1960; *Hodina mezi psem a vlkem*, 1962; *Smutěnka*, 1965; *Metličky*, 1968), neprošla poetika Skácelových básní výraznější proměnou, snad kromě básníkova příklonu k vázanému verši. V dobovém básnickém kontextu však jeho málomluvné verše sehrály vysoce pozitivní roli nejen svou osobitostí, rostoucí z příkladné tvůrčí kázně a z rafinované práce s náznakem, zámlkou, tichem a tajemstvím, ale i tvůrčím záměrem dobrat se podstaty lidského života a konstantních, prvotních podob reality, do níž je člověk vrostlý a jež brání rozpadu jeho osobnosti, zachovává jeho identitu a stává se zdrojem lidské moudrosti. Skácelova poezie většinou představuje více či méně zjevnou chválu či mytizaci venkova, přírody a lidského soužití s ní, směřuje k lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy. Důvěrně známé dění



Jan Skácel

přírody řízené jejím vnitřním řádem zaručuje u Skácela blaženost a krásu života v ní a s ní. Odpověď na titul sbírky *Co zbylo z anděla* přináší závěrečná pointa: „Je zeleno / a to je vše, co zbylo z anděla.“ Výmluvné jsou tituly básní *Dobré věci* či dokonce *Krásné bolesti* (rozbitých klukovských kolen ve vzpomínce). Ve sbírce *Metličky* končí báseň *Život* verši: „Můj krásný básníku a bratře / Na jakou tklivost jsme to přísahali.“

Základ Skácelovy tvárné osobitosti spočívá v paradoxu, že jevy jsou u něho lapidárním způsobem ukázány v přesné konkrétnosti, celkový smysl básně je však většinou rozplývavý a někdy stěží určitelný. Kratičká chmurná báseň *Letní bouřka v Drnholci* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* po dvouverší o blížící se velké bouřce vyhlašuje: „Potom spadl déšť. // Padal jak mladý zedník z lešení / a zůstal ležet.“ Nesouměřitelnost obou pádů dává ostřeji vystoupit jejich poutu: neurčitému dojmů. Následující, závěrečné dvouverší dojem z deště nepřímou pojmenovává: „Země pila / vodu i smrt.“ Nejen v této básni tak Skácel příznačným způsobem vedle sebe klade a metaforicky proplétá „věci“



DRUHÁ BÁSEŇ
NA LUNU
A ČLOVĚKA

Neboj se
a shrň ten malý smutek s klína,
že nejsme děti.
A přece, moje něho,
pod černým bezem chtěl bych
usínat,
až by mne zachytil
jeden den z dětství mého.

Neboj se
a shrň ten malý smutek s klína,
že jsme už dávno muž a žena.
Jsme noc i den a naší nocí padá
luna jak růže utržená.

Neboj se, až po tvém boku budu usínat,
pod černým bezem propadat se zpátky,
aby mne zadržel
jeden den z dětství mého,
abych se vrátil
a v ruce držel růži,
abys mne potkávala znova zasněného.

Neboj se, jsou takové noci
na lidský rozkaz, gesto z Beethovena,
za kterých vojáci přiloží housle k lici
a z nebe padá růže potrefená.

A z nebe padá čistý, jasný déšť
na lidské srdce trochu začouzená,
a ty se nermuť,
že už nejsme děti,
že já jsem muž a že ty jsi žena.

Ilustrace Jiřího Trnky ke knize Jana Skácela *Vítr jménem Jaromír*, 1966

ne pro ně samé, pro jejich významové vazby, ale pro jednotný dojem z nich, a teprve ten se bezprostředně týká smyslu básně. Mezery mezi jednotlivými výjevy či obrazy básník – na rozdíl od dobového stereotypu – nepřekrývá předstíranou významovou hloubkou, nýbrž souladem v oblasti pocitů. V nejlepších projevech je tak jeho poezie založena na kontrastech dojmů a pocitů, protikladné city samy o sobě se však snadno prolínají v ambivalentní, nicméně harmonicky vynívající celek.

Blízkost poetiky všedního dne a programu Skupiny 42 připomněla starší i nová tvorba **JIRINY HAUKOVÉ**. Po dvanáctiletém nuceném publikačním odmlčení mohla v roce 1958 vyjít její básnická sbírka *Oheň ve sněhu*, která shrnuje verše z let 1947–57 a znamená určitý vnitřní vývojový předěl v básnířčině tvorbě. Její poezie víceméně opustila svět městského člověka, pro něhož je charakteristická osamělost a vykořeněnost, a začal v ní převažovat meditativní tón, snažící se postihnout osud současného člověka i celé civilizace prostřednictvím přírodních symbolů. Zvětšila se smyslovost jejích veršů, i když vztah k předmětům a jistá racionální věcnost zůstaly trvalým znakem autorčiny poetiky. V její poezii se objevují časté přesahy do snů („Život je vyprávěním našich snů“) i únik do světa umění. Tento vnitřní vývojový proces se projevil i v tvaru její poezie: od typicky ženské senzitivní lyriky, v níž převládala meličnost, směřuje její verš k halasovské arytmičnosti, opouští sevřenou veršovou stavbu a začíná převládat volný verš, kladoucí důraz a váhu především na lexikální význam slov.

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

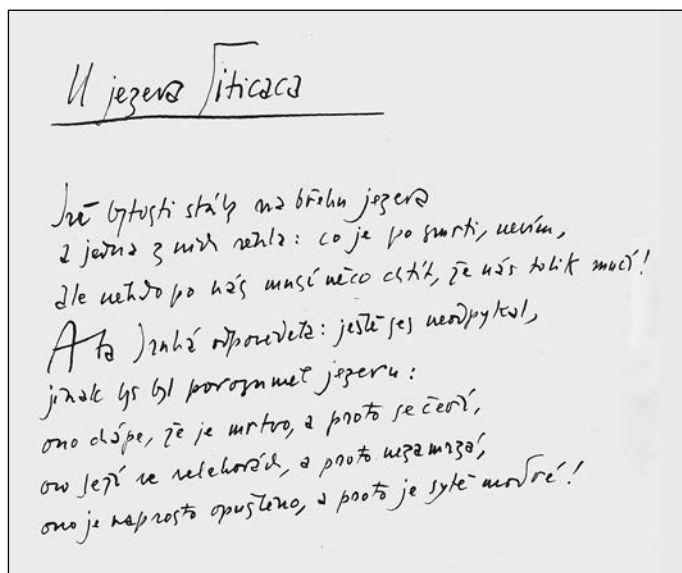
Doménou její tvorby zpočátku bylo především hledání vazeb mezi samotou jedince a druhými i zkoumání identity člověka žijícího uprostřed „zažlукlého času“ nesvobody a prázdnoty, v němž vládne strach a všude je „tma netopýřů“. V oddílu Holomrazy ze sbírky *Rozvodí času*, shrnujícím poezii z let 1950–55,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

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

K těm, kteří navazovali na Skupinu 42, patřil i IVAN DIVIŠ, který se k jejímu polemickému krédu nepřímou přihlásil svou sbírkou *Uzlové písmo* (1960): „nemám rád lidi uměnímilovné / pro líbeznot pěknost a potěšení povznesení.“ Mezi rokem 1960, kdy tato sbírka vyšla, a rokem 1967, kdy se básnický prvňe projevila jeho konverze ke katolicismu, vydal Diviš devět sbírek, které charakterizuje především tematizovaná posedlost touhou dobrat se „ústrojností“ všech věcí a činů a odhalit tak předivo jejich významů a vztahů. Zřetelný je

v nich také sílí vliv Holanovy poezie. Ústředním problémem, kolem kterého Divišova poezie krouží, je poezie sama, autor si je ovšem vědom, že „Báseň nenese myšlenku zřejmou / na první pohled“, je „rozenkou hodiny [...] ohlašované těkavým neposednictvím“. Široce rozvětvené, enumerativně řazené metafory jeho veršů vyrůstají zpočátku především ze situací „šedivého řádu“ všednosti; básníková exaltovaná citovost je patrná zvláště v milostných básních, později i v poezii rodinné s něžným vztahem k synovi. Počínaje sbírkou *Eliášův oheň* (1962) evokace konkrétních situací ustupuje volnému asociativnímu proudu agresivně útočných expresí oscilujících mezi významovými variacemi a paralelami a myšlenkovými protiklady či paradoxy. Jednotlivé torzovité výjevy, epizody a vize jsou nesený strhujícím proudem přebujelé obraznosti a básníková hodnotícího odstupu od lidského dění. Tento básníkův odstup mívá charakter zoufalství a despektu, které si je vědomo absurdity světa, ale zároveň se u něj prosazuje i potřeba kladné perspektivy. Ráz sbírky *Chrlení krve* (1964) určuje rozsáhlá titulní báseň, v níž je zdánlivě bezcílné těkání a zmítání metafor výrazem básníková „neposednictví“ a jeho hledání cesty k určení podstatného. (V závěrečném oddílu básník oslovuje nervově postižené, „dopravované do izolací“: „Takže vy, / v střídavém pominutí smyslu, / vzhůru! [...] Vy, bohatí duchem! / Vy, skrze kteréž / nepokoj a rejdnění přichází!“)

V druhé polovině šedesátých let se Divišova lidská i básnická optika podstatně změnila. Jeho konverze ke katolicismu v roce 1964 se promítla do dvojice knih, které propojily vůli k transcendenci s existenciálně eschatologickým prožitkem a vyznely jako přesvědčivá básnická výpověď o zápasu s Bohem



Rukopisná báseň
 z knihy Ivana Divíše
 Sursum

o Boha. Staly se tak cenným impulzem pro nově se formující básnickou spiritualitu. Přiváděla-li dříve Diviš existence nepoznatelného, jehož se nelze smysly dotknout a ani pochopit rozumem, k zoufalství, byl-li trýznivě fascinován rozpínavou mocí zla, od sbírky *Sursum* (1967) u něj zaznívá jasný kategorický imperativ transcendentního přesahu: „Pokleknouti trvám! Žádné rozumět!“ Ve sbírce, v níž básník uskutečnil svůj přechod z „horizontály každodennosti do vertikály spasení“, už není v zorném úhlu jeho pohledu jen „chaotická díže skutečnosti“, ale také a především zázračnost bytí samotného, jež bylo člověku darováno. Proměna Divišova vztahu ke skutečnosti se projevila v jeho verších především zřetelně menší jazykovou expresivitou: už nevznikala fantaskně bizarní metaforická spojení, jejichž překvapivostí a neobvyklostí Diviš demonstroval absurditu skutečnosti; nyní se soustředil spíše na konkrétní a často nepatrný výsek reality, který zasadil do reflexivního kontextu. Vzrostla také veršová apelativnost, proklamovaný důraz na myšlenkovou závažnost básnické výpovědi. Přestože ještě v úvodu sbírky Diviš konstatuje, že „Svět zešilel zoufá si nastal konec“, je jejím základním heslem touha růst, ono „sursum“, jež vyjadřuje ve shodě s liturgickým souslovím „sursum corda“ touhu mířit vzhůru k transcendentální jistotě, kam směřuje básníkovo srdce.

Cíl cesty vzhůru k jedinému zdroji všeho jsoucího se Diviš nepokouší pojmenovat přímo, spíše jej dokládá novým vztahem k základním realitám svého básnického světa. Poezie, střed mnoha básníkových úvah, se nyní stává darem, který „pochází od Boha“, a smrt, dosud vybízející básníka ke vzpouře proti osudu, má funkci hodnototvornou, prověřující a dovršující kvality člověka. Dokládá to Divišova rozsáhlá básnická skladba *Thanatea* (1968), až horečnatý barokně antitetický dialog se smrtí, v němž básník strhujícím proudem obrazů dochází k smíru se smrtí, jejíž univerzální majestát je zde nejen symbolem pomíjivosti, ale i branou k naději ve věčnost.

Podoby mladé poezie

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

■ Nástup ve znamení mládí

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

a zodpovědností věku dospělosti (Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš).

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

Touha po neproblematickém světě odsunula z perspektivy jednotlivých básníků motivy smutku, smrti a tragiky lidské existence. Ať již autoři motivicky adorovali městský život a techniku („Ve skvělém lesku slunečního niklu / zatáčkou sykne stádo motocyklů – / neděle v říji troubí, řítí se a řve. / A tyto chvíle nejsou tvé, / únavo, stúne, stesku, dešti! // Nádherná dřina – dělat štěstí!“; Karel Tomášek: *Ulice Na závratí*, 1961), bukolicky idylovali přírodu anebo psali první milostná vyznání, jejich stylizace utvářela básnická zátiší složená z prostých věcí obklopujících člověka. Znovu se tak do české poezie vracela variace na wolkrovské téma věci naplňujících všední život („Je to můj osud / milovat prosté věci, / jež nikdy nemizí“; Karel Tomášek: *Ulice Na závratí*) a okouzlený naivismus prostých věcí („Na žlutý stolek přilétali / ptáci, hrníčky malkaa, / tácky s rýží, dopisy, / kniha, / každý den se mi podařilo / něco zvláštního, a věci, / ačkoliv se tvářily stále jen jako věci, / staly se bezprostředními / a sdílnými“ Ivan Wernisch: *Kam letí nebe*, 1961). Patrný byl rovněž vliv Šrámkův, Neumannův z období *Knihy lesů*, vod a strání a raného Ortena. Pro debuty z první třetiny desetiletí jako celku je příznačný naivní a idylický vztah ke světu, lyrické stylizace jsou nesené představou o hodnotě mládí a odmítnutím dobových stereotypů v životě osobním a společenském. Typickým jevem je obrat k lásce, přírodě a světu dětství, pro většinu debutů je také příznačná inspirativnost setkání dítěte s válkou.

Mezi prvními autory nastupující básnické generace byla i JANA ŠTROBLOVÁ, jež svou emotivní, polemicky zapálenou lyrikou spoluutvářela obraz mladé poezie šedesátých let. Její lyrický debut, sbírka *Protěž* (1958), svým charakterem volně doprovázela úsilí autorů kolem časopisu *Květen* o básnické zno-
vuobjevování každodenního terénu všedního lidského života. Zároveň však předjímalá v důrazu na přírodní rámec lidského života i něžně intimním, citově exaltovaným gestem revoltujícího mládí nástup mladé poezie šedesá-

tých let. Štroblová polemicky vyhrocovala kontrast mezi životním stereotypem a ideálem mravní čistoty; citové naplnění své romantické touhy po absolutních hodnotách hledala v neporušené přírodě. Třebaže tyto rysy její poezie zůstaly zřetelné i v následné autorčině tvorbě, postupně se do jejích veršů prodíralo vědomí nepohody světa kolem nás. Ve sbírkách z šedesátých let si autorka vytvořila svébytný básnický svět, imaginárně bohatý a pocitově mnohvrstevný, jehož dominanty tvoří sepětí lidského bytí s přírodou a víra v nezbytnost lásky, něhy, odevzdání a soucítění pro svobodný a bohatý život člověka. Tímto romantickým konfesijním gestem se její verše lišily jak od básní autorů poezie všedního dne, nasycených životní fakticitou, tak i od stále deziluzivnějších básnických zpovědí jejich generačních vrstevníků. Ve sbírce *Kdyby nebylo na sůl* (1961) básnířka postupuje směrem k metaforizaci všednosti a k průhledům do banality se záměrem postihnout kontrast mezi skutečností a iluzí o ní. Počínaje sbírkou *Hostinec u dvou srdcí* (1966) se pak svět slov a svět věcí u Štroblové zhušťují, vzájemně prolínají a obohacují se, do její poezie více vstupuje inspirace literaturou a folklorem a intenzivní zájem o homonymní jazykové a metaforické hry. Pocitovost, která zůstává nadále výchozím bodem jejích reflexí životních dějů i přírodních úkazů, milostných vzplanutí i rozhodů, jako by se neustále přelévávala z hotových forem dětských říkadel nebo lidových písní do nových básnických útvarů. Pro vývojové směřování autorčiny poezie byla podstatná sbírka *Torza* (1970), v níž se osobní niterná zranění a tíživá společenská situace promítly do vzrušené dikce a naléhavosti básnické výpovědi a zdramatizovaly, významově zvrstvily a prohloubily do bolestných meditací výchozí romantické pozadí její poezie. Autorka se zde zbavuje řady svých dřívějších harmonizujících a dekorativních stylizací a dobírá se vnitřně konfliktnější a významově složitější výpovědi, přičemž zachovává věrnost svému vyhraněnému vidění světa s jeho typickými rysy: s potřebou mravního ideálu, odporem proti nesvobodě a nelidskosti a s manifestací bohatého citového života.

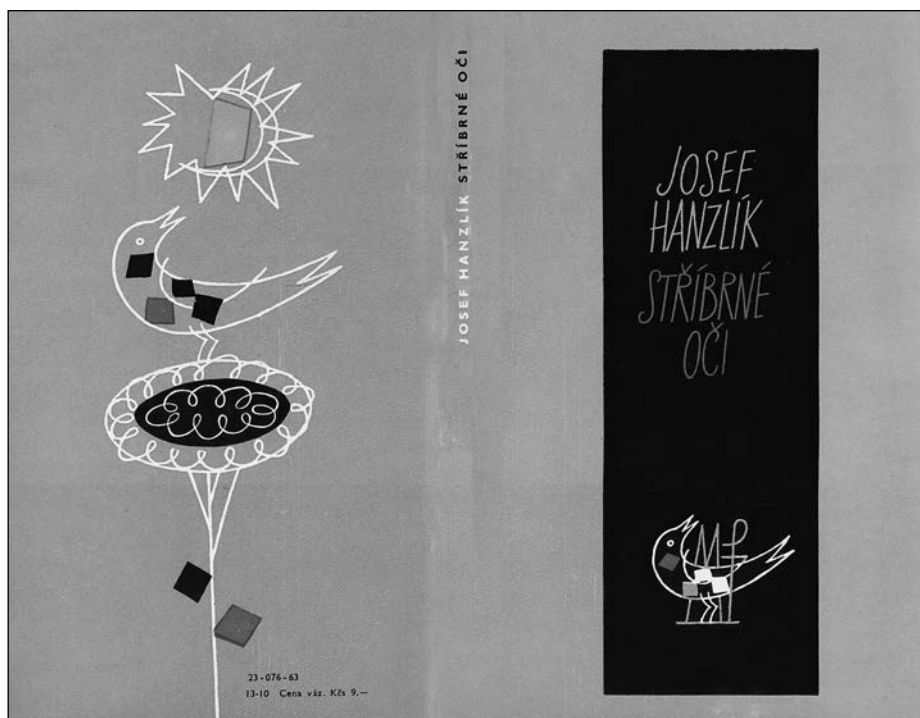
Z hlediska dobové kritické recepcce, čtenářského ohlasu i vlivu na další vývoj sehrála v první polovině desetiletí klíčovou a iniciační roli zejména poezie JOSEFA HANZLÍKA, básníka neobyčejně proměnlivého ve volbě výrazových prostředků, tvárně i myšlenkově bohatého, typického z hlediska dobových stylizací.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

V titulní básni sbírky vyslovil Hanzlík – ve stopách Wolkra a poezie Května – básnický mýtus-příběh všedního dne a v řadě básní se vrátil k motivům z druhé světové války jako k traumatizujícímu zážitku z raného dětství, v dalších

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

Trojdielně komponovaná Hanzlíkova sbírka *Bludný kámen* (1962), otevřená titulní básní o marné smrti ženy, které „odplulo srdce jak bludný kámen“, je ještě oslavou jedinečnosti a rozmanitosti života a mísí se v ní inspirace jazzem a kovovým tepem velkoměsta s melancholickými krajinami vzpomínek a milostné touhy. Pozadím Hanzlíkových obrazů, v nichž se střídá a zaměňuje sen a skutečnost a jež připomínají snové vize Chagallovy, jsou zde však i válečné osudy Židů, kremační pece a nevinné oběti, které se v závěru sbírky vracejí jako vzpomínka bezmocně zastavující zpěv v mučivé eufonické litanii za zapomenuté mrtvé.

Volným veršem s minimálním využitím interpunkce je psána sbírka *Stříbrné oči* (1965), která nezapře v obrazové výstavbě apartní presymbolistickou tradici zšeřelých melancholických zahradních a přírodních scenerií. I zde se imaginární, vysněná krajina dětství, nevinnosti a lásky, iluminovaná množstvím pozoruhodných barevných synestezí (především adverbii rozvíjejících dějové sloveso), bortí pod tlakem barbarské přizemnosti světa v obrazech obětovaných jehňátek. Sbírkou *Země za Paříží* (1965) je – obdobně jako Zimohrádek Ivana Wernische, jemuž je věnována – pokusem stvořit prostřednictvím imaginace jinou, úlevnou krajinu. Sbírkou má charakter pásma, záznamu proudu vědomí, je vytvářena jako imaginativní popis cesty krajinou básnickovy duše do jeho soukromé „země za Paříží“. Prostupují se v ní tři dominantní polohy básnickova rozjímání: svědecká výpověď o stavu současného světa s neodbytnou připomínkou války, „která je nám neustále v patách“, se smutkem nad



Obálka Sylvie Vodákové, 1963

lhostejnou přítomností a obavou z „vlčící“ budoucnosti; existenciální pocity ohrožení, úzkosti a samoty; až halucinační snové vize otevírající průhledy do světa podvědomí.

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

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

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

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

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

■ Cesty k osobitosti

Vývoj Štroblové a Hanzlíka byl pro další proměny mladé básnické generace, její postupně narůstající deziluzivní naladění, nebezpečí zevšednění a obrat k hledání komplikovanějších, mnohvrstevnatějších vazeb poezie k realitě, typický. S tím, jak mladá generace vyzrávala a současně se rozrůžňovala, si jednotlivci začínali vytvářet své osobité básnické světy, jejichž společným rysem se stala inklinace k věčně deziluzivnímu vidění světa. Po nástupu ve znamení kultu mládí se tak zhruba od druhé třetiny šedesátých let pro mladou poezii staly charakteristickými motivy zraňované lidské existence, osamění a ztracenosti básnického subjektu v nepřátelském světě, nejednou ovšem vyjadřované i ironickým odstupem („Kams to jen, hochu, kams to vlez, / kandelábr, to není les, / kandelábr, to není kmen, / teď už se nedostaneš ven. // Teď už jsi tady, v tom bludišti, / toč se a blud!“ (Antonín Brousek: *Netrpělivost*, 1966). Souběžně se

také ztrácela počáteční velká důvěra v moc poezie a narůstalo vědomí nesnadnosti sdělení, hranic mezilidské komunikace prostřednictvím jazyka, což bylo básníky hojně tematizováno.

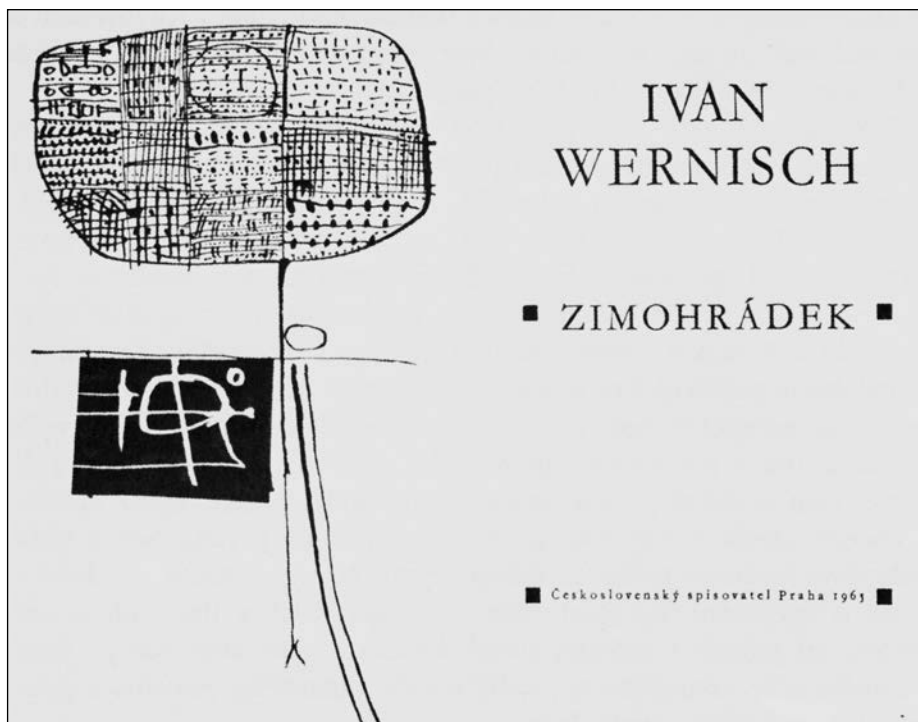
Tematizace jazyka (spolu s postupným rozrůstáním znaků konkrétní věcnosti do mnohoznačnosti symbolu a s výstavbou alegorických světů) se posléze stala pro tuto básnickou generaci klíčová. Potřeba vrátit slovu plnohodnotný význam byla jedním z důvodů, proč se tito básníci vůči svým bezprostředním předchůdcům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

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

Ve stejném roce jako Hanzlík debutoval i devatenáctiletý IVAN WERNISCH, který se stal ve velké míře reprezentantem proměn, jimiž prošla mladá poezie

v druhé polovině desetiletí. Jeho prvotina *Kam letí nebe* (1961) vnesla do tehdejší poezie dětsky bezelstný pohled na nejprostší věci života (ve stopách raného Wolkra a poezie Ortenovy), intimizaci světa prostřednictvím zdůvěřující personifikace i motivy a postupy lidového a naivního umění. Tento básnický exkurz do světa dětství a dospívání je budován na simulaci infantilního přístupu k prožívání reality (jazykové přiblížení dětské promluvě užitím deminutiv, dětských slov, nedostatků v syntaxi, hyperboličností a synekdochálním pojetím lidského těla spolu s antropomorfizačním přístupem k realitě). Charakteristickými rysy sbírky jsou vysoká předmětnost tohoto básnického světa a inspirace výtvarným uměním, zvláště radostnou a perspektivou nespoutanou tvorbou inzitivních malířů.

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



Frontispis a titulní list Vladimíra Tesaře, 1965

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

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

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

Milostné téma se plně rozvinulo v druhé Vodičkově knize *Svatební peří* (1966), v deseti lyrických příbězích o lásce, vášni a smrti; úhelné téma na sebe bere jednu podobu baladickou, jindy je pojato jako posmutnělá erotická vzpomínka a nezapře vazbu na oživení básnické epiky z počátku šedesátých let (Holanovy Příběhy, Hrubínova Romance pro křídlovku). Vodička je typem básníka, který se od svých generačních druhů liší až klasicizujícím pojetím básnické tvorby a své symetricky rozvržené skladby a cykly buduje na epickém základu s vypjatou snahou o virtuozitu, definitivnost a ucelenost tvaru i s nezájmem o prvoplánový experiment. Vrcholem jeho tvorby z šedesátých let je básnická skladba *Čarodějnice z Blois* (1969), imaginární podobenství o mámi-
vé moci erotiky a osudovém sepětí lásky a smrti, vášně a krutosti. Vznícená



Petr Kabeš

erotická touha se vtělila do podoby osudové ženy – čarodějnice z Blois, která s rozkoší a démonickou silou vládne životy mužů: „Mohou jí proklínat / a dávat sterá jména / Vždycky se najde zelený šílenec / který se pomodlí: Velebená / a zalýkaje se sladkou slinou / jejího polibku / pln nadšení a svaté posedlosti / rozběsněn v její náruči / jako by láskou zpíval / umře.“

Pozoruhodným vývojem k vlastnímu, zcela nezaměnitelnému básnickému světu prošla i tvorba PETRA KABEŠE. Pro jeho prvotinu *Čáry na dlani* (1961) je příznačné vytváření častých paralel přírodních dějů a lidské situace; všednodenní momentky a přírodní obrazy jsou pravidelně vztahovány k osudům lidí či lyrického subjektu a dochází tak k symbolizaci všednosti. Charakteristickými

rysy debutu jsou reflexivita, předmětnost, náznaky baladičnosti a existenciální rozměr básnické výpovědi. Sbíрка *Zahrady na boso* (1963) zachovává přírodní rámec pro meditace o poezii, plynoucím čase, lásce a osudu, pouze ztvárnění témat reflexivních, milostných či přírodních je osobnější a vyzrálejší.

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

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

Obdobnou cestou životní deziluze prošla i poezie JIŘÍHO GRUŠI. Neporušená, nevinná hravost jeho prvotiny *Torna* (1962) se změnila již v jeho druhé sbírce *Světlá lhůta* (1964). Gruša tu zamířil k symbolickému výrazu spirituální poezie, za níž se otevírají průhledy do časů dějin a úkolů člověka v nich. V roce 1964 Grušovi odmítlo nakladatelství rukopis nové sbírky, nazvané *Právo útrpné* (vyšla až ve stejnojmenném souboru Grušovy poezie v roce 2005). Autor během dalších pěti let přepracoval svou poetiku, v níž využil v daleko

větší míře možnosti, které mu poezie nabízela. Pro Grušu jsou typické dvě polohy, mezi nimiž se pohybuje – smrt a láska, která bývá mnohdy zobrazována v sexuální rovině. Variace na stále stejně chybný lidský život, o jehož jednání rozhoduje pouze Eros a Thanatos, se projevuje ostatně i v Grušových prozaických textech, které začaly vznikat koncem šedesátých let. V poezii Gruša přibírá k takovému zobrazování, jež je doplněno o značně ironický podtón, ještě pseudobiblický, starozákonní slovník. Mytické proměny věcí v existenciální dramata pak nabyly převahy nad lidskými osudy ve sbírce *Cvičení mučení* (1969). Černé grotesky těchto situačních básní, které hojně využívají variační a opakovací postupy i inspiraci folklorní proveniencí (zařádkadla, přísloví, magické formule), jako by chtěly poukázat k neměnnému koloběhu světa a hlavně k jeho grotesknímu rozměru. Klíčový motiv smrti zde Gruša rovněž předvádí v nesčetných variantách, inspirován mimo jiné středověkými a barokními tanci smrti. Lyrický mluvčí skepticky váží svou životní situaci („teď jsem ještě živ / a již vysypán / a již vysípán / již již odnímán / zprostřed úsměvu / hynu hynu kam / hynu do zpěvu“) a dospívá k nemožnosti komunikace a bolestné solidaritě mlčení: „už jenom po tom / co si mlčíme / už jenom po tom / poznáváme se.“

Osobitým vývojem prošla i poezie PAVLA ŠRUTA. Jeho debut *Noc plná křídel* (1964) je citlivým vhledem do světa dětství a dospívání. I zde je inspirativní setkání dítěte s válkou; svět je tak objeven prizmou dětského zraku, ale již i s vědomím, že není návratu tam „kdy vše je poprvé / a všemu / až do morku se věří...“ Přesto je tato sbírka, která v obrazech venkova nezapře vliv Skácelův, nesena nadějeplnou představou, že existuje „Nádherně nevytyčená / cesta přede mnou“. V druhé knize *Přehlásky* (1967) opustil Šrut naivně důvěřivé stylizace své prvotiny a postoupil směrem k intelektualizaci básnické výpovědi, ovlivněn řadou literárních a výtvarných inspirací a vzorů (Dylan Thomas, Georg Trakl, Federico García Lorca, Henry Moore ad.). Objevně zde naplňuje klasické veršové útvary (sonet, čtyřverší) a pokouší se vyjádřit nej-subjektivnější pocity.

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

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

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

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

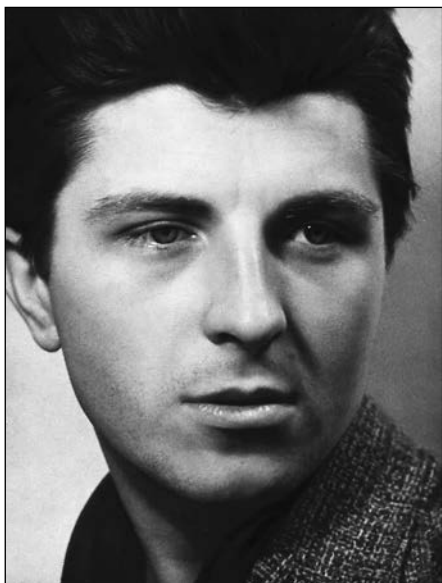
Sbírka *Země přibližných* (1965) rozvíjí plně Pištorovo existencialistické stanovisko života bez Boha („Je po bouřce. / A po neděli, / po něčem pořád / mimo nás. / Jestli je bůh, / mělo se mu to sdělit / včas...“), ale i sebetřýznivou touhu po životním řádu, hledání smyslu světa i vědomí zodpovědnosti.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

Po Pištorově dobrovolném odchodu ze života v roce 1970 vyšla sbírka *Mezery v paměti* (smz. 1980; Londýn 1984, ed. Jiří Gruša), která shrnuje verše z let 1966–70. První částí knihy dominuje oddíl milostných básní zachycujících bolestné chvíle rozpadu milostného vztahu. Jiné básně varují pocity dobového znicotňování vztahů, situaci člověka ohrožovaného dobovým marasmem, osamocněním, vykazovaného k nebytí jako pouhou „mezeru v paměti“. Motivy vyprázdněného světa (ostrov, pusta, zátoka, zdi atd.), vyklizených dějin, nehybnosti, bezčasí vytvářejí bezútěšný prostor pro trýznivé existenciální reflexe o lidské identitě, dialogy s mrtvými i zoufalý protest zraňované lidské duše: „Jak obejdu ten čas / Čas jako pouhé / naleziště zločinů.“

Zcela výjimečnou básnickou cestou ironického a parodického odstupu od stále deziluzivněji reflektované společenské reality se propracovával ve své tvorbě ANTONÍN BROUSEK. Už jeho prvotina *Spodní vody* (1963) byla vzdálena subjektivní lyrice jeho generačních druhů, přinášela mnohem drsnější obrazy úzkosti a nezakotvenosti ve vratkém světě, věčně a mnohdy s ironickým a sebeironickým tónem pojmenovávala postavení jedince („Čísilky zavšivení / na kladkostroje procent napínání / tlampači bombardování / padneme slavně“). Z veršů jako přízračné a znepokojivé symboly dávné i nedávné minulosti vystupují v groteskních souvislostech historické i legendární postavy – zimomřivý Lenin, „strašný kyklop“ Jan Žižka, Mácha, mistr Hanuš a další. Bohatá obraznost, často asociativně obkružující výchozí téma, nezapře místy ovlivnění poetismem („Pod tvýma palmovýma rukama / klaním se hrudi tvé posvátnému velbloudu ze slonové kosti / Jakýpak pyšný faraon spí nebalzamován v těch

pyramidách / na jejichž vrcholcích sukně rozprostřely dvě krásné mulatky“), ale výsledný dojem z těchto básní není pocit radosti z objevování světa, nýbrž vědomí existenciální samoty a deziluze: „A náhle i v sobě jsme cizí / a nevíme kudy // Líto je dětí jež dosud nevědí / Líto je dospělých kteří už vědí.“

V *Netrpělivosti* (1966) jde Brousek ve své osobní i společenské deziluzi ještě dál. Jeho verše nabývají úsečného výrazu, stroze, střízlivě a vyhraněně artikulují neútěšnou situaci společenskou, milostné prohry, trpce glosují nedávná dějinná kataklyzmata a revoluční ikony (obraz Lenina v básních *Razliv a Smrt*, případně *Stalina* v básni *Pomník*). Bohatá obraznost



Antonín Brousek

předchozí sbírky mizí a prosazuje se hořká macharovská ironie či lapidárně groteskní gellnerovský popěvek. I slovní hry a kalambúry tu slouží vyhoceně epigramatické reflexi, ironickému pohledu na realitu: „Tolik hrabošů a žádné obilí. / Tolik opia a žádní opilí. [...] Známe součet – a neznáme činitele. / Máme souše – a neznáme ničitele. / Máme bažiny – a není kdo by bažil. / Zažíváme – a není kdo by zažil.“ Lyrický mluvčí zcela nezastřeně manifestuje svůj postoj („Byl jsem bohužel člověk / A proto jsem důvěřoval svým nutkáním / a svým očím víc / než přesvědčivým příkázáním // A odvážil jsem se zapochybovat / o možnosti katarze pouze pro dobrovolné slepce / anebo šilhouny s uhýbavýma očima...“), z jehož úhlu podrobuje všechny životní a společenské hodnoty tvrdému morálnímu soudu. Nevyjímá ani sebe a píše mrazivě groteskní popěvky plné existenciální úzkosti, jejichž příznačným prostorem bývá nejčastěji holá zimní či předjarní krajina. „Ještě jsem bledý, / ještě jsem ztuhlý, / zavřený ledy / do bílé truhly.“

Zápas o neiluzivní zachycení situace jedince a jeho společenského milieu v dramatickém spádu roku 1968 přináší sbírka *Nouzový východ* (1969, náklad zničen; vyd. jako součást sbírky *Zimní spánek*, Toronto 1980). Trojdílně komponovaná kniha přináší v oddílech Slaměnky a Solný sloup básně vyrůstající z prožitku konkrétní krajinné scenerie v průběhu roku (slovenské hory, Máchovo jezero, Bezděz, Goethův Výmar, arménský horský klášter Gegard atd.). Obraz krajiny však slouží pouze jako impulz uvolňující proud meditací lyrického mluvčího, takže výchozí krajinná momentka se mění v reflexivní poezii. Závěrečný oddíl je svědectvím o tragickém rozměru srpnové okupace. Návrtný obraz člověka, který se v ohlédnutí za svou zborcenou minulostí promění v solný sloup jako Lotova žena, spíná a vnitřně dramatizuje tuto bolestnou lyriku.

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

■ Opožděné debuty

Obrat mladé poezie k existenciálnímu a tragickému gestu podpořili svými opožděnými debuty i někteří starší autoři, kteří shodou okolností publikovali své sbírky v téže době, především Jan Zábrana a Zbyněk Hejda. Dílo těchto básníků ovšem pramenilo z jiných zdrojů než z meziválečné avantgardy (převzetí jejího dědictví se tehdy předpokládalo jako samozřejmost). V případě Zbyňka Hejdy především z poezie solitérů Jakuba Demla nebo německých expresionistů, pro básnickou tvorbu Zábranovu, spjatou s bohatou překladovou činností, bylo významné dílo Jiřího Koláře (zvláště sbírka *Dny v roce*). Perspektivou těchto autorů nebyl zítřek, ale dnešek: čas je u nich nástrojem entropie, přítomnost je pomíjivá, okamžik nenávratný.

První zárodky sbírek JANA ZÁBRANY *Utkvělé černé ikony* (1965), *Stránky z deníku* (1968) a *Lyně* (1968) lze nalézt v samizdatovém sborníku *Život je všude* (smz. 1956; 2005). Erbovní báseň *Celý život z Utkvělých černých ikon* vypisuje banální, každodenní mechanismy, z nichž sestává lidský život. Autor však nestaví toto vědomí obyčejného života dramaticky. Ponechává je i v básni jako záznam prostých faktů a tak je převádí i do parafrází sonetů ve *Stránkách z deníku*, které vyplňuje dokumentární „veteší“, jako jsou útržky hovorů, různé typy literárních citací a aluzí na inspirující setkání. Závěrečná část sbírky se

JAN ZÁBRANA / MLČET JE HORŠÍ

večer poesie

recitují: anna voláková, dáša houdová, miroslav kovařík, miloš hauzner / hudba: vladimír mašek / režie a scénář: miroslav kovařík

Docela malé divadlo - Litvínov

Sítě komentuje druhý poločas

Převýjí koupe, kojí, chová –
nehet zarostlé do doby.
Kdyby ses ty tak do růžova
chtěl vyspat z vlastní podoby!

Sítě se ve snu bojí zvlínat,
budí se, brečí, usíná.
To jen ty, nevíš, kde se přihrát.
Matky to vědí: u syna

Piš si kam chceš „míč rozpačitý“!
Viš jen, že musí „skončit v síti“!
U starých hřišť jak trenér stát...

Ne, tím se nenech odpískat,
kdo neví, že se děti rodí
že ženské, a ne že svobody.

Program z večera poezie uvedeného v Docela malém divadle Litvínov s ukázkou rukopisu Jana Zábrany, 1966

pak už výslovně hlásí k žánru deníku i datací jednotlivých básní. Sbírku Lynč přejmenoval později Zábřana symptomaticky na *Samosoud*: jsou to fragmenty vzpomínek, rozsáhlá retrospektiva, pojednaná v uvolněném verši rozplývajícím se až do prózy.

Poezie ZBYŇKA HEJDY je zasvěcena smrti. Nikoli „zaslíbené zemi“ nesmrtnosti a věčnosti, ale smrti jako postupnému rozkladu života cestou „dolů“. Pocit, který provází poutníka touto cestou „od hřbitova ke vsi / a od vsi ke hřbitovu“, je tu (podobně jako v poezii Grušové o desetiletí později) spjatý s barokizující pomíjivostí života, se smrtí všední a všudypřítomnou. Život je tu tak cesta zpět (nikoli vpřed), do prachu země. Sbírka *Všechna slast* (verše z let 1957–59) vyšla v roce 1964 a obsahovala i autorovu sbírku následující, *A tady všude muziky je plno*, poezii z let 1959–61. Tato funerální lyrika je úzce spjata s všedním dnem i ve sbírce *Blízkosti smrti*, tvorbě z let 1962–65 (připravené vydání v roce 1970 nevyšlo; smz. 1978; Mnichov 1985). U Hejdy lze vedle barokního odkazu nalézt i inspiraci německým expresionismem, zejména dílem Gottfrieda Benn a Georga Trakla. V kontextu této poetiky, která měla kořeny i v dílech Jakuba Demla nebo Bohuslava Reynka, se Hejdův lyrický svět vyjímá jako poučený pokračovatel této linie popisu lidského skonu, jeho pomíjivosti a prázdnoty světa, opuštěného od spirituálního rozměru. Právě takovéto nesmlouvavé směřování a kritika prázdnoty konání „socialistického člověka“ byly v dobové poezii, která často setrvala spíše ve slovní ekvilibristice, objevené. Mnozí další autoři (např. Karel Zlín, Miloslav Topinka, ale i Ivan Wernisch v druhé polovině šedesátých let) se právě takovýmto proudem nechávali inspirovat k básnický metafyzickému odmítání vyprázdněného života bez naděje na možnou obnovu řádu.

Laboratoře básnického experimentu

Dne 20. prosince 1962 uspořádala dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová v Klubu výtvarných umělců Mánes přednášku „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném experimentu“, na které byla poprvé v celistvosti zveřejněna teoretická východiska i ukázky tzv. experimentální poezie. Pod pojem experimentální poezie byly v průběhu šedesátých let zahrnuty různé proudy a metodické přístupy, které obracely pozornost k jazyku jako materiálu básně (poezie „konkrétní“, „vizuální“, „lettristická“, „evidentní“). Tento obrat vycházel z vědomí vyčerpanosti, zneužitelnosti a opotřebovanosti jazyka a ze snahy najít prostřednictvím jazykových her nový smysl poezie a umění vůbec.

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

Experimentální poezie čerpala z revolt předválečné avantgardy, postupovala však především metodickou cestou racionality a objektivity. Experimentující autoři vytvořili volné seskupení, které mělo vazby i na jiné umělecké okruhy a na jejich hledání nového výrazu. To se projevilo například při dalších přednáškových cyklech, které v Mánesu proběhly v letech 1963–64 a na jejichž základě vnikly magnetofonové antologie *Fragmenty 1963* (Vratislav Effenberger, Bohumila Grögerová, Milan Nápravník, Stanislav Dvorský, Věra Linhartová) a *Fragmenty 1964* (Věra Linhartová, Milan Nápravník, Bohumila Grögerová, Stanislav Dvorský, Ladislav Novák). Obě antologie byly vydány na CD v roce 2002.

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

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

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

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

České experimenty se utvářely v úzké vazbě především k tvorbě a teoretickým pracím Němců Helmuta Heissenbüttela (Texty, česky 1965) a Maxe Benseho (z tzv. Stuttgartské skupiny; Theorie textů, česky 1967). Přitahovaly i experimenty mnoha dalších autorů, mimo jiné brazilské skupiny Noigandres, Rakušanů Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové anebo Gerharda Rühma a Hanse Carla Artmanna, francouzských spatialistů – představitelů „prostorové“ poezie Pierre a Ilse Garnierových či Henri Chopina, amerických autorů kolem hnutí Fluxus (mj. Georg Brecht, Emmett Williams), jakož i teoretické práce Abrahama Molesse a Eugena Gomringera. Tyto inspirace souborně představil sborník teoretických studií a statí o nové estetice *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967, edd. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová).

S mezinárodním hnutím spojovala českou experimentální poezii proklamače objektivity: požadavek odklonu od subjektivismu všeho druhu, od poezie jako výrazu lyrického Já. Experimenty usilující o objektivní průzkum jazyka však neměly být ani nositeli „morálních nebo filozofických obsahů nebo výrazem společenského Já“ (První stanovisko mezinárodního hnutí, in *Slovo, písmo, akce, hlas*, 1967). Experimenty pracovaly s širokým chápáním pojmu text, jejich smyslem bylo nalézat prostřednictvím hravých analýz textového materiálu a v rovině elementárního jazykového označení živou sémantickou energii, humor a ironii.

Český proud experimentální poezie však zdůrazňoval i etický impulz a grotesknost (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Havel). Jeho výpravy pod povrch jazyka směřovaly k demontáži frází a klišé a v dobovém kontextu získávaly aktuální rozměr tím, že ukazovaly způsob, jak vyloučit z jazyka to, co ho může činit nástrojem ideologií. Jedním z naléhavě pocíťovaných teoretických

východisek proto bylo Wittgensteinovo pojetí jazyka jako univerza o sobě, které odráží svět, ale neudrzuje s ním vztahy.

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

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

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

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

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

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

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

Mezi nejvýraznější z těchto akcí patřily již od roku 1962 aktivity skupiny Aktual (Milan Knížák, Jan Trtílek, Robert Wittmann) a od roku 1966 happeniny Eugena Brikcia nebo Zorky Ságlové. Jejich obdobou byly „básně pro pohybovou recitaci“ (Ladislav Novák), environmenty či instalace, v nichž výtvarné dílo přerůstá do prostoru a je návštěvníkovi galerie nabídnuto k manipulacím (příkladem takové instalace mohou být Slova Allana Kaprowa), zásahům a přemísťování, anebo vstupuje do prostředí (krajiny, města) mimo galerie. Happening lze chápat jako „koláž lidského jednání“ (Jaroslav Kořán), tedy jako aktivní umění, kde akce, situace a spontánní reakce jsou hlavními tvůrčími prostředky tohoto nerozlučného spojení tvorby a realizace, díla a jeho



Ukázka z happeningu Demonstrace pro JM

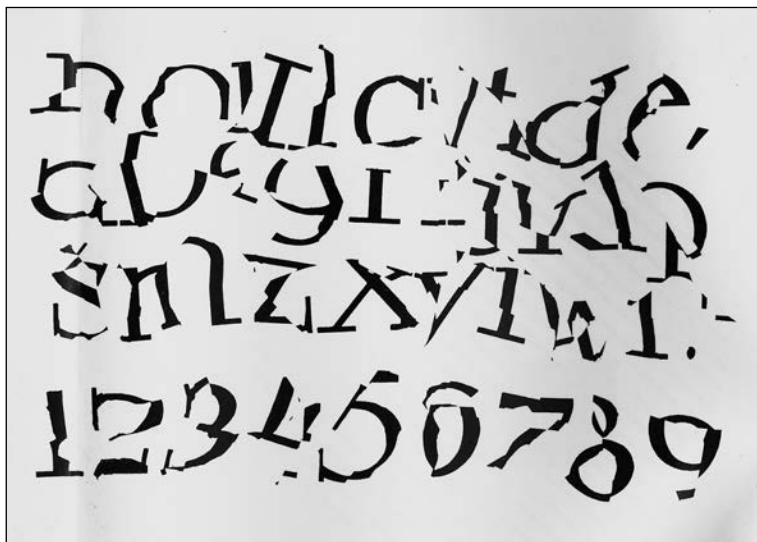
konzumenta, umění a života. V tomto duchu nazýval Milan Knížák své akce nikoli happening, ale „nutná činnost“. Značnou pozornost experimentální poezii a happeningu věnovaly Sešity pro mladou literaturu (Sešity pro literaturu a diskusi).

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

■ Vůdčí osobnosti experimentu

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

Koncem padesátých let se zrodila Kolářova díla ze souboru *Básně ticha* (vydání z roku 1970 bylo zničeno, fr. Paříž 1988, česky in *Dílo Jiřího Koláře*, sv. 6, 1994), který prezentuje Kolářovy rané experimenty s výtvarnými aspekty písma. Patří k nim *Pocita Kazimiru Malevičovi*; *Básně ticha* (bibliof. 1965), *Evidentní básně* (bibliof. 1965) a *Gersaintův vývěsní štít* (fr., angl., něm. 1965, česky 1966). Tato Kolářova poezie od počátku vznikala v úzké vazbě a vzájemných



Jiří Kolář:
Abeceda,
Dialog 1968,
č. 1

inspirací literatury a výtvarného umění. Soubor jako celek přitom zachycuje proces postupného prolínání písma a obrazu v autorově díle, ale i stále výraznější prosazování hlediska výtvarného, které později v jeho tvorbě zcela převládlo. Pocit vyčerpaného slovního významu Koláře vedl až k destrukci původní sémantiky textové či obrazové předlohy a také k vytváření básní-obrazů, pracujících s primární vizualitou. Prvky textu, jakými jsou písmeno, slabika, trs hlásek, slovo (u něhož akcentuje asémantičnost) či interpunkce (která naopak získává významové kvality), jej přivedly k vytváření typogramů, portrétů předmětů i výtvarných a literárních osobností, které jsou zároveň osobitými interpretacemi jejich díla (experimentálními portréty básníků, výtvarníků a spisovatelů Bráncušiho, Dostojevského, Chlebnikova, Joyce a řady dalších v cyklu Gersaintův vývěsní štít). Kolář také (podobně jako Ladislav Novák) zdůrazňoval významové možnosti manuskriptu, nejrůznějších ručních zásahů do textu: od překlepů v „mechanických básních“ psaných na psacím stroji až po razantní zásahy do výchozí textury (trhání, koláž, preparování textů, hloubkové zásahy do textu atd.), kterou deformoval, bortil, pozměňoval a poté znovu konstruoval v trojrozměrnou báseň-objekt.

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

V rámci dobového českého literárního kontextu představila Novákovy experimentální texty poprvé sbírka *Pocť Jacksonu Pollockovi*, shrnující texty z let 1959–64 a vydaná roku 1966. Obsahuje konstelace, typogramy, preparované texty, báseň sestavenou z interpunkčních znamének i situační variace. Tyto experimentální texty vytvářejí rámec pro dvoudílnou titulní skladbu (Imaginární portrét J. P. a Obrazy J. P.), která je holdem americkému avantgardnímu

malíři Jacksonu Pollockovi, objeviteli akční malby, a dokumentuje jeho pojetí tvorby jako rituálu a vášnivého zachycení rytmického dění světa. V druhé polovině desetiletí dále vyšly dva soubory představující Novákovy básnické variace, které v bezrozměrných skladbách rozrušují očekávané narativní postupy a prostřednictvím opakování vytvářejí procesuální text: *Závratě čili Zdoufalství* (rkp. 1960–65; 1968) a *Textamenty* (rkp. 1958–65; 1968). Kniha *Receptář*, obsahující návody a scénáře k básním pro pohybovou recitaci, hmatové básně a erotomagické texty, byla poprvé vydána německy roku 1970 v Berlíně (s tit. *Gedichte für bewegte Rezitation*), česky vyšla až roku 1992.

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

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



Ladislav Novák, Ernst Jandl, Josef Hiršal, Vladimír Kafka, Gunther Falk, Friederike Mayröckerová, stojící Heinz Gappmayr

Jejich první pokusy z let 1960–61 jsou soustředěny do knihy *Job-boj* (1968), která prezentuje nejen osvobodivou, uvolněnou hravost autorů, ale také širokou škálu experimentálních technik. Sbírka je jakýmsi „návodem k upotřebení“, slovníkem metod, jejichž experimentálnost je naznačena již jejich pojmovým vymezením, pracujícím s novotvory, ale také přejímaným z různých vědních oblastí. Texty gramatické, logické, stochastické, syngamické, intertexty, objektáže, přísloví, partitury, portréty, mikrogramy, koacerváty (hledající podobnost mezi biologickým a jazykovým procesem) zacházejí vždy s určitým typem předloh a jsou jejich osobitými citacemi a interpretacemi. Pojmy označující jednotlivé experimentální metody jsou přitom čerpány z různých oborů lidské činnosti a slouží často k vytváření paralel postihujících zároveň zvláštnosti verbálního vyjádření i poetický duch života. Bohumila Grögerová vytvořila v šedesátých letech v souvislosti s dílem německého autora Petera Weisse, kterého překládala, i prozaické „ironické modelové texty“, jež vyšly až o třicet let později v souboru *Meandry* (1996).

Jednou z nejvýraznějších osobností experimentální poezie byl od poloviny šedesátých let VLADIMÍR BURDA, který se konkrétní poezii věnoval od roku 1963. Využíval různé podoby písma a vytvářel obrazové básně (*Slovobraz*, rkp. 1965) či typografické konfigurace. Využití barvy a lineární prostorové rytmiky přibližovalo tyto Burdovy pokusy spíše k výtvarnému zobrazení, Burda však činil pokusy i o přenos výtvarných prvků do literatury (*Barevné básně*, rkp. 1966–67; *53 případů linky / demonstrativní inkarnace*, rkp. 1968) a o jejich reflexi a tematizaci. Svou orientací na variace a kombinace typů, na písmovou destrukci a konstrukci slovních významů a na atomizované typy Burda nehodlal zúžit oblast poezie (jak bylo experimentální poezii tehdy vytýkáno), ale naopak ji chtěl rozšířit a prohloubit. Na konci šedesátých let se autor věnoval též psaným návodům a volným asémantickým konstelacím – tzv. events. V roce 1969 byla připravena k vydání Burdova kniha *Lyrické minimum*, ale nemohla již vyjít; souborem autorovy básnické tvorby je stejnojmenná kniha z roku 2004.

■ Další podoby básnického experimentu

Písmo využívané v duchu tradice typografické básně, především v typografech a kaligramech, poetických slovních hříčkách, rébusech a agitačních básních, uplatnil také VÁCLAV HAVEL ve sbírce *Antikódy* z roku 1964, zahrnuté do knihy *Protokoly* (1966). V tomto kontextu vzniklo i Havlovo pojednání o pohybu konvencí a „byrokratizaci“, znehodnocování kódu, který je třeba demystifikovat. Lettristické tendence mohou podle Havla demaskovat šifry jako šifry – i reprodukovat pocitový zážitek světa destrukce šifer. Konkrétní či umělou poezii Havel chápal jako prověrku primární roviny komunikačních konvencí jazyka.

R O Z V Í J E N Ě U M Ě N Í

Byl pozdní večer, první máj
 večerní máj, byl lásky časss
 Hrdliččin zval ku lásce hlasss
 kde borový zaváňel hájjjjjjjjjjjj
 O lásce šeptal tichý mechhhhhhhhhhhhh
 kvetoucí strom lhal lásky žel111111111111
 svou lásku slavík růži pěl111111111111111111
 růžinu jevil vonný vzdechhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh

Experimentální
 báseň
 Václava Havla,
 1964

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

Svébytnou variantu experimentální poezie podal také JOSEF HONYS, jehož první básnické pokusy sahají až do období předválečného surrealismu, kdy vznikly jeho záznamy hypnagogických vizí propojující literární a výtvarný projev. V šedesátých letech Honys tyto své pokusy rozvinul do podoby vizuální poezie, koláží a seriáží. Vytvořil také svérázné písmové znaky obracející se pro své významy k jiným abecedám (obrázkovému písmu přírodních národů a ideografismu východního písma). Stálým tématem jeho díla byla čára jako elementární značení a čistá přítomnost, která jej inspirovala k jeho „hrám na čáru“ a k „manifestu čáry“. Honysova sbírka *Nesmelián aneb Do experimentálního textu vstup nesmělý* byla na konci šedesátých let připravována k vydání v nakladatelství Dialog, ale už nevyšla.

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

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

Originálním přínosem k experimentálnímu proudu poezie šedesátých let jsou rovněž procesuální texty **ZDEŇKA BARBORKY**, které detailním popisem, pracujícím s častými opakováními, zdůrazňují mechanismy lidského fungování. Texty ze sbírky *Poeticko-policejní konfabulace* (1992) se blíží montážím a kolážím, citují a přeskupují předlohy tak, že jeden text pohlcuje druhý či se dva texty utkávají v jakémsi duelu, jindy dochází k atomizaci nebo naopak bujení textového materiálu, takže výsledek zřetelně asociuje biologický proces. Hudební vzdělání a profese přivedly Barborku i k využívání hudebních forem a jejich parafrází v poezii.

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

V letech 1959–60, tedy v době, kdy studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, se Ovčáček účastnil i akcí slovenské nezávislé skupiny „Bratislavské konfrontace“, jejímž iniciátorem byl Miloš Urbásek. Tato skupina dala impulz ke vzniku nefigurativního umění – informelu – na Slovensku. V letech 1967–68 byl členem a spoluzakladatelem Klubu konkréťistů (1965), jehož koncepci a směřování formuloval Arsén Pohribný: „Konkréty jsou instrumenty čistého estetického zážitku. Konkréty jsou zbaveny imitace věcí okolního světa, protože jsou samy věcmi.“

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

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

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

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

Hudební inspirace v poezii

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

I když se budovatelská kultura počátku padesátých let snažila aplikovat ždanovovské teze o jazzu jako socialismu nepřátelském hudebním směru, dílčí kontinuitu v této době udržovaly některé orchestry (Gustava Broma, Karla Vlacha a později Karla Krautgartnera), které se orientovaly na taneční hudbu více či méně jazzem ovlivněnou. Naplno se však jazz v Československu začal znovu rozvíjet až od poloviny padesátých let; koncem desetiletí se již například v pražské Redutě na Národní třídě hrál pravidelně. S jazzem byly úzce spjaty počátky divadla Semafor a skladatele Jiřího Šlitra, v šedesátých letech pak pro osobité hledání vztahu mezi literaturou a českou jazzovou hudbou měly velký význam dvě inspirativní osobnosti: Luděk Hulan a Karel Velebný. Basista a skladatel Luděk Hulan soustavně rozvíjel možnosti vzájemného působení jazzu a poezie (LP desky Poezie a jazz I., II., 1965, 1967 s básněmi Langstona Hughese, Kennetha Rexrotha, Andreje Vozněsenského, Václava Hraběte a Václava Honse) a byl stálým účastníkem nočních jam sessions v poetické vinárně Viola. Multiinstrumentalista Karel Velebný hrával zase pravidelně se svým S+HQ a příležitostnými hosty v jazzovém klubu Reduta. Kolem těchto osobností se v prostředí malých klubů, divadel, kaváren a restaurací sdružovali další jazzoví hudebníci, zpěváci, textaři – pianisté Rudolf Rokl a Karel Růžička, kytarista Rudolf Dašek, saxofonista a flétnista Jiří Stivín, bluesová zpěvačka Eva Olmerová a mnoho dalších. Jazzovou a bluesovou orientaci posilovaly i některé ediční a překladatelské počiny: výbor z veršů Langstona Hughese Černoch si zpívá blues (1957) a překlad básní Vachela Lindsaye (Kongo, 1961), obdobnou roli sehrála i antologie Americká lidová poezie (1961).

■ Hledání básnické svébytnosti písňových textů

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

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

Prvním takovýmto edičním počinem rozšiřujícím oblast poezie směrem k písňovým textům byla sbírka písní Jiřího Suchého *Klokočí. Písničky 1954–1963* (1964). Pro tento vstup písňových textů do hájemství poezie byl příznačný skrytý obranný doslov básníka Josefa Bruknera ke knize: „Písničky Jiřího Suchého jsou písničky. Jsou nedílně spjaty s hudbou, vedle níž vznikaly. Žijí naplno na pódiu, nebo na jevišti mezi lidmi, kde vlastně byly dotvořeny. Jestliže se teď octly v tichém záadří knihy veršů, vyžadují od nás, abychom pochopili, že toto místo je pro ně trochu nezvyklé a zvláštní. Chceme-li jim porozumět až do konce, bude třeba je číst tak, abychom je čtouce slyšeli.“

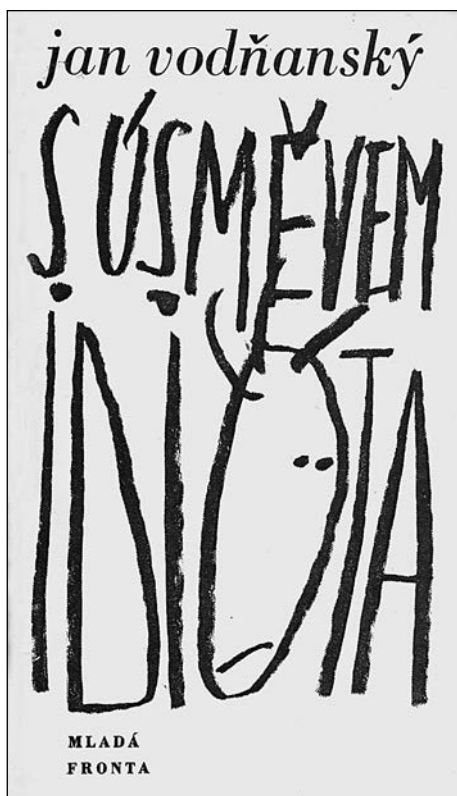
Suchého texty, neodmyslitelně spojené s hudbou Jiřího Šlitra a na jejím pozadí také čtenářsky přijímané, navazují na tradici meziválečné avantgardy (uplatnění principů hry, poetismus, jazzová inspirace, optimistická koncepce „světa, který se směje“, hry Osvozeného divadla) a zároveň se ne bez souvislosti k poezii všedního dne posouvají k pólu každodenního života. Řada

textů je založena na poetizaci běžných, banálních situací, motivů a životních příhod. Základním úhlem pohledu je nejen tato poetizace banality, ale i vlnidný, shovívavý, inteligentní a místy i posmutnělý humor obzírající nehrdinský svět současníků. Pro Suchého texty je příznačný humoristický a parodistický postoj k světu. Mnohé básně sbírky Klokočí i dalších knižních souborů písňových textů (*Motýl*, 1965; *Pro kočku*, 1968; *Písničky*, 1969) jsou komickou perziflází výchozího tématu, zvoleného žánru, příběhu či lyrické situace. V uplatnění parodie jako jednoho z ústředních principů zobrazení světa se projevuje jak tendence k herní kreativitě, tak i vědomé rozrušování společenských, estetických i literárních norem, konvencí a klišé.

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

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

Mezi další úspěšné textaře, kteří byli vydáním výboru textů „povyšení“ mezi básníky, patřil i autor mnoha šlágrů Ivo Fischer, jehož sbírka *Písmena: Do re mi fa sol la si do* (1970) přinesla řadu populárních textů z let 1956–69. Velkou část zde představují svěbytné parafráze angloamerických autorů i lidových písní, interpretované například Waldemarem Matuškou. K podobně laděným sbírkám písňových textů lze počítat i knihu JAROSLAVA JAKOUBKA *Písničky* (1966), která tíhne více k šansonovému pojetí zpívaného textu, ke zvukomalebnosti a hravosti, odkazující k divadlům malých forem.



Obálka Libora Fáry, 1969

V kontextu scénické spolupráce s hudebníkem Petrem Skoumalem vstoupily do širšího povědomí písně a texty JANA VODŇANSKÉHO. Kniha *S úsměvem idiota* (1969) je budována na humoristické nadsázce, parodii, perzifláži, čerpá ze studentské recese, z poetiky nonsensu, černého humoru a prostřednictvím intelektuální hry na „idiota“ směřuje ke kaleidoskopickému pásmu, skládanému z útržků řečnických frází, infantilních nesmyslů, paradoxních tvrzení a poetických nápadů, které jsou řetězeny v ustavičném prolínání a míšení jazykových, stylových i myšlenkových rovin vysokého a nízkého, komického a tragického, intelektuálního a stupidního. Texty jsou pravidelně překvapivě pointovány a tím je rozrušována jejich významová jednoznačnost a znejišťován jejich celkový smysl. Vodňanského písňová poetika vyhraněně dokumentuje osvobodivé myšlenkové i poetické možnosti absurdity.

■ Poezie a blues

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

Poetiku bluesových textů charakterizuje improvizací volnost, s kterou jsou seskupovány některé tradiční motivy tohoto prožitku světa – slunce, řeka, pole, hřbitov, láska, vězení, železnice, cesta – evokující pocity bolesti a samoty, nenaplněné lásky a marné touhy, existenciální nejistoty a všeprostopujícího smutku. Blues zprvu vyznačovala tříveršová strofa s různě opakovanými variacemi prvního verše nebo jeho částí v dalších verších a strofách, postupně docházelo k rozmanitějšímu členění a strukturální rozvolněnosti

textů, v nichž se vedle základní bluesové nálady uplatňuje princip stupňovitého rozvíjení výchozího tématu spolu s opakováním a variacemi jednotlivých motivů či ustavičně se vracejících textových segmentů. V literatuře se blues odpoutalo od výchozí hudební formy a stalo se svébytným žánrem lyrické poezie vyjadřujícím pocity samoty v nepřátelském světě, únavy, deprese a zoufalství ze života, milostné deziluze, nostalgie z uplynávajícího času i sociálního vzdoru.

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

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

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

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

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

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

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

Některá Kainarova blues vycházejí z obecně známého mýtu, příběhu, vzpomínky či situace, aby tento výchozí prvek ironicky demaskovala a parodisticky reinterpretovala. Tak se například příběh biblického Kaina, „vrahounka malého“, stává obžalobou slepé davové nízkosti a lidské zášti. Známa situace člověk versus nadosobní úřad je podobenstvím o existenciálním „vymknutí“ jedince z řádu a o jeho předurčenosti k smrti. Jiné básně – převážně milostné inspirace – variují pocity touhy, ale i samoty a nenaplněné lásky a je pro ně typická intimní a jednotná lyrická nálada posmutnělé nostalgie i využití motivů charakteristických pro bluesové texty (motivы vlaku, železnice a nádraží, hudby

a hudebních nástrojů, biblické motivy upomínající na původní černošské spirituály a gospely).

V Kainarových blues se ozývají také tóny protestu proti zvyku, konvenci, manipulaci s člověkem, proti davovým psychózám a dobovým iluzím: tyto motivy vzdoru a pohrdání se příznačně prosazují na kompozičně významově nejaktualizovanějších místech bluesového oddílu – v úvodním Kainovu blues („Jak lidi uštvoú toho koho uštvoú / A je v té zášti proti komukoliv / něco svatého / a staršího / Než my / A pak Té sprostoty / Co přitom kolem šplíchně“) a v závěrečném Blues o tom, co chceme („Jak se tak zvětšují úřední formuláře / Náhrobní kameny jsou / čím dál mrňavější // Jako by pod nima už nedřímali lidé / po lidském žití / po tý hrozný túře / Ale pudlíci / o kterých Co se ví / Kdo je kdy vyváděl počúrat ulici“).

Doplňkem sbírky *Moje blues* se stala knížka jeho písňových textů, překladů a parafrází bluesových evergreenů *Miss Otis lituje...* (Praha 1969). Ve srovnání s náročnou představou poezie, realizované v bluesových skladbách předchozí sbírky, je tento soubor jednodušší, konvenčnější, více spjat s výchozími nápěvy, které určují a limitují formální strukturu jednotlivých textů. Ironická disharmonická dominanta sbírky *Moje blues* je zde oslabena, ustupuje písňové harmonii, a o to více se zde uplatňují prvky humoru a hry s výchozími originály, s jednotlivými bluesovými motivy, významovými a jazykovými možnostmi rýmu, s parodistickým využitím obecné češtiny, slangu a hovorové řeči. Žánrový a tematický záběr sbírky je širší, vedle typických bluesových textů a parafrází (např. Blues o kolejích podle Langstona Hughese, které proslavila mimořádná interpretace Evy Olmerové) se v závěru objevují i texty jiného charakteru s náměty historickými i současnými. Sbíрка ukazuje, jak blízko měla tato Kainarova inspirace písní k tvorbě tehdejších mladých textařů Jiřího Suchého, Pavla Kopty či Jana Vodňanského. Posmrtně vyšla ještě edice Kainarových časopisecky publikovaných textů z let 1966–71 *Včela na sněhu* (1982, ed. Miloš Pohorský), která obsahuje i jeho další písňové texty. Celoživotní ovlivnění bluesovou poetikou dokládá také výbor *Stará a nová blues* (1984, ed. Miloš Pohorský).

Trvalé okouzlení jazzem lze vysledovat ve sbírce JAROMÍRA HOŘCE *Půlnoční jam session*, která byla původně přichystána k vydání na konci šedesátých let (Toronto 1977; 1996).

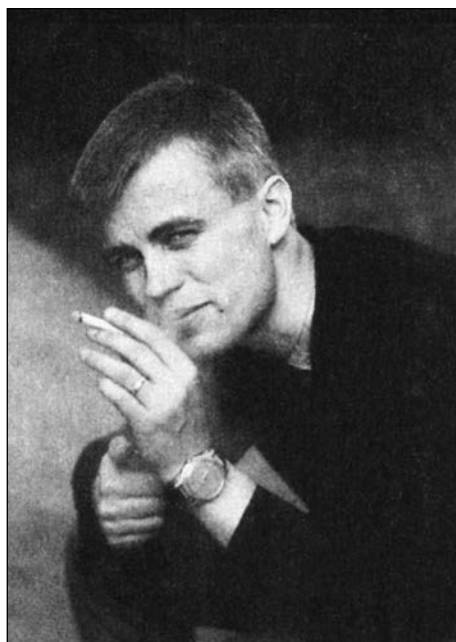
Jazzová a bluesová inspirace se výrazně promítla také do básnické tvorby jednoho z představitelů mladé poezie šedesátých let, VÁCLAVA HRABĚTE, který za svého života (zemřel v pětadvaceti letech v roce 1965) uveřejnil jen nemnoho básní. Na postupném zveřejňování jeho tvorby měl hlavní podíl recitátor Miroslav Kovářík, kterého nejprve inspirovala k poetickému pásmu (Docela malé divadlo, Litvínov 1965–67), později k sestavení bibliofilie (1967) a posléze i prvního knižního výboru (s tit. *Stop-time*, 1969). V následujících desetiletích Hrabětovu poezii doma i v exilu zpřítomnily především výbory *Blues v modré*

a bílé (1977, ed. Jaromír Pelc), *Černé nebe nad městem* (Mnichov 1985, ed. Daniel Strož), *Blues pro bláznivou holku* (1990, edd. Miroslav Kovářík, Jan Miškovský, Jaromír Pelc) i snahy o divadelní zpracování (pásmo z veršů *Korunovační blues*, rozmn. 1981, ed. Zdeněk Šimanovský) či svébytná podoba melodramatu, kdy recitaci Miroslava Kováříka doprovázela skupina Etc..., zachycená na LP desce *Pár tónů, které přebývají* (1989, původní nahrávka ze září 1980 na koncertě v Malostranské besedě v Praze).

Hrabětova poezie byla svébytnou českou podobou beatnické poezie, nasyčené prožitkem hudby, lásky, atmosféry Prahy první poloviny šedesátých let a nesené i generační revoltou proti měšťáckému životnímu stylu. Vyrosla z inspirace jazzovou hudbou a blues a hudbou je ovlivněna nejen v rovině jednotlivých motivů či básnických obrazů, ale i ve způsobu kompoziční výstavby textů, orientací na určité hudební žánrové formy, na styl jazzové improvizace. Mnohé básně jsou budovány na možnostech postupného rozvíjení výchozího tématu technikou variací, jiné k inspiraci nezasvěšeně odkazují už svým druhovým určením (*Blues pro bláznivou holku*, *The monk in blues*, *Reduta blues* aj.). V básních se objevují vedle motivu hudebních nástrojů, jmen slavných jazzových hudebníků a zpěváků (Ray Charles, Miles Davis, Charlie Parker) i speciální hudební termíny a situace (jam session, sket; termín „stop-time“, zvolený za titul sbírky, znamená v hudebním názvosloví pauzu v hudební kreaci), ožívá v nich atmosféra jazzových a literárních klubů a divadélek Prahy šedesátých let, v nichž básník a hudebník Hrabě pracoval i vystupoval. Obdobně jako v Kainarových bluesových básních se i zde hudba stává možností, jak lze v protikladu k prázdnotě a klamu konvenčních životů vyjádřit životní autenticitu, a nese i funkci očistnou. Jazz a poezie byly pro Hraběte hodnoty, pro které stálo za to žít: „Ale hraju / a myslím že to není beznadějně / neboť skrze pot a kouř / za sebou slyším buben / jak v nepravidelných chraplavých příklepech vytlouká / chválu věčného / hledání.“ Jazz se pro Hraběte stal symbolem generační revolty a emblémem symbolizujícím svobodu a přirozenost lidského života a tvorby.

S hudebním zaměřením těchto veršů úzce souvisí i stylizace lyrického mluvčího: „Nejsem nic než potrhlý zpěvák blues.“ Hrabě se v souladu se svou beatnickou orientací stylizuje do role outsidera, člověka vědomě stojícího na okraji spořádané společnosti, kterou pohrdá, případně do role šaška, blázna, vandráka, potrhleho žebráka, renegáta či prokletého básníka. Tomu odpovídá i identifikace s oblíbenými tvůrci, kteří mu jsou blízcí svým revoltujícími postojem a jejichž jména lze nalézt v řadě Hrabětových básní (František Gellner, Allen Ginsberg, Vladimír Majakovskij, François Villon). V souladu s těmito stylizacemi jsou básně adresovány prostým, obyčejným lidem, ke kterým se Hrabě wolkrovsky hlásí, nikoli „pasákům poezie“ a „koštěrům metafor“ – i on poetizuje nejprostší věci a jevy života. Jeho poezie vyjadřuje střet dvou životních postojů a světů, měšťáckého světa starší generace se vzpurnou revoltou svobodomyšlného mládí. Ironicky básník konfrontuje jistoty a solidnost střední

generace s „cynismem a amorálností nejmladší generace“. Generační střet, odsouzení snobismu a pokrytectví se promítly i do postoje k „vypaseným básníkům“, do vzpoury proti „klasikům“ a „slinivé moudrosti“. Revolta proti životním stereotypům prázdné existence „na doplňkovou půjčku“, proti skeptickým a přezíravým pánům („kteří své smutky vážete do kytek / a znáte už život nazpaměť / jako verše svých kultivovaných přátel“), je vedena v Hrabětově poezii ustavičně, i když bývá místy oslabována řadou dobových iluzí a gest; ty však souvisejí s životním pocitem mládeže šedesátých let, okouzlené poezií beatníků, jazzovou, bluesovou a rockovou hudbou, ideály společenské svobody, revolty a volné lásky.



Václav Hrabě

Hrabětova poezie působila inspirativně i na další literární generace, byla postupně edičně zpřístupňována, zhudebňována v sedmdesátých a osmdesátých letech (mj. Vladimírem Mišíkem, ale i Václavem Neckářem nebo Stanislavem Procházkou ml.), zněla v podání Miroslava Kováříka v divadlech malých forem, klubových pořadech (*Zelené peří*), našla si cestu k širokému okruhu folkového publika, oslovila mladé čtenáře i nastupující básníky. Souzněla s orientací mladých lidí, s jejich hudbou rytmizovanou revoltou proti nesvobodě a generaci otců. Postupem času se stal Václav Hrabě se svou básnickou tvorbou téměř kultickým básníkem nespokojených mladých lidí a výrazně ovlivnil podobu mladé poezie sedmdesátých a osmdesátých let.

Autorské zázemí poetické kavárny Viola však nebylo soustředěno pouze na Václava Hraběte. K jeho stejně smýšlejícím současníkům a nonkonformním beatníkům „socialistického stříhu“ patřily i básnířky Inka Machulková a Vladimíra Čerepková; Viola dále ve svých pověstných jam sessionech vychovala i další autory, jako byl například Václav Hokův nebo Šárka Smazalová, jejichž dílo bylo známé z časopisů nebo čtení, ale dostalo se ke čtenářům až v dalších dekádách.

Básně INKY MACHULKOVÉ, soustředěné do dvou sbírek (*Na ostří noci*, 1963; *Kahúčů*, 1969; druhá sbírka vyšla až po odchodu Inky Machulkové do exilu a její distribuce byla proto zčásti omezena), vycházejí z jazzové inspirace večerních a nočních shledávání s městem (snadno rozšířovatelnou Prahou).

Machulková impulzivně přidává do své poezie snové obrazy, zaslechnuté a do zkratek přetvořené příběhy a události všedních dnů. Často se v nich objevuje privátní životní zkušenost, zahalená do odsekávané řeči: její básně mají vnitřní až synkopický rytmus, podobný sketovému zpěvu v jazzových nahrávkách.

Exil znamenal východisko i pro druhou básnířku z okruhu kavárny Viola VLADIMÍRU ČEREPKOVOU. Její sbírka *Ryba k rybě mluví* (1969), složená z textů psaných v průběhu šedesátých let, přináší uvolněnou směs stylizované hovorové řeči a stejně stylizovaného dívčího sentimentu. Podobně jako u Machulkové je i Čerepková ve své beatnické výpovědi inspirovaná všednodenním životem, ke kterému se ale přidává i temnější odstín zmaru a prázdnoty. Bluesová povaha básní i stálá hledání a ztráty lásky, ať již tělesné, nebo duchovní („budu čist z tvých očí / dopis z výčitek / neodepíšu ti mé oči / nemají na známku“), jsou jednou z vrcholných podob ženské beatnické poezie v českém kontextu.

■ Zpívající básníci

Závěrem šedesátých let se začali prosazovat také autoři a zároveň i osobití interpreti autorských písní. Tato vlna mladých zpívajících básníků souvisela se situací písňové tvorby ve světě od padesátých let, se vzrůstajícím zájmem o nové podoby folkové písně a s tzv. protestsongem. Přes určité zpoždění se do Československa dostávaly písně anglo-amerických autorů a zpěváků Boba Dylana, Pete Seegera (jehož pražský koncert v roce 1964, vydaný vzápětí i na LP desce, znamenal pro posluchače jeden z klíčových bodů pro vnímání folkové hudby), Donovan, francouzské šansony Léo Ferrého, Yvese Montanda, Jacquese Brely, písně ruských básníků Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého, které nacházely své české paralely v tvorbě autorů, jako byli Vladimír Merta, Jaroslav Hutka, autorská dvojice Paleček – Janík a další. Z českých „básníků s kytarou“ si výsadní postavení a obrovskou popularitu získal od konce šedesátých let básník a písničkář KAREL KRYL.

Kryl před svou emigrací na podzim 1969 připravil soubor svých písňových textů pro knižní vydání v nakladatelství Mladá fronta, který však již nevyšel (dopl. s tit. *Knížka Karla Kryla*, Kolín nad Rýnem 1972). Soubor soustřeďuje básně a písňové texty z šedesátých a počátku sedmdesátých let, z nichž některé posluchači znali z jediné oficiálně vydané LP desky Bratříčku, zavírej vrátka (1968), ale i z dalších, později vydaných v exilu – Rakovina (Mnichov 1969) a Maškary (Mnichov 1970). Knížka přináší texty různého typu: vedle milostných písní intimního tónu jsou zastoupeny i básně kriticky postihující běžné každodenní situace soudobé společnosti (Důchodce) či dobové politické rituály (Píseň neznámého vojína). Jiné texty nově umělecky aktualizují tradiční biblické či historické příběhy a dějinné události (Salome, Kain IX., Bílá hora, Marat ve vaně) a některé jsou generační zpodobění (Pasážová revolta, Znamení doby).

Největší zastoupení mají však v pseudohistorických kulisách se odehrávající příběhy-podobenství, balady a alegorie protiválečného zaměření (Morituri te salutant, Veličenstvo Kat, Pieta, Divný kníže aj.). Nekonkrétní časové i místní určení těchto symbolických příběhů umožnilo autorovi stvořit z několika výmluvných detailů a situací svébytný univerzální prostor pro existenciální a společensky kritickou gestiku. Tento umělecký svět je založen na dramatickém a expresivním předvádění střetu věčných protikladů dobra a zla, války a míru, pravdy a lži, zrady a přátelství, lásky a nenávisti, života a smrti a při své jednoduchosti je nesen patosem i tragikou, ponížením a monumentalitou národního i existenciálního osudu. I v Krylových písničkách lze nalézt tóny bluesové inspirace, které tvoří intimní citové pozadí revoltujícím skladbám celospolečenského zaměření (Blues pro papírové děfče, Dachau blues, Deštivý den).

Návrat k písni byl pro část básnické tvorby šedesátých let inspirativní a přinesl cenné umělecké výsledky: umožnil autorům inovovat hlavně prostřednictvím jazzu, blues a protestní písně básnickou poetiku, vyjádřit autentický životní pocit, nalézt nové recepční možnosti a ukázat, že hudba je pro poezii stejně důležitá jako slovo.

Na konci desetiletí

V roce 1968 liberalizace společnosti dosáhla svého vrcholu. Nakrátko se tak otevřela možnost publikovat i pro ty z autorů, kteří dříve nemohli svá díla zveřejňovat. Z ilegality a soukromí pracoven vystoupila v těchto letech skupina českých surrealistů, výrazněji se prosadili autoři experimentální poezie. Po návratu z věznic a postupné rehabilitaci se do literatury vrátila řada autorů křesťanské orientace; prostor k publikaci se otevřel i dalším autorům meditativní poezie. Určující vývojový pohyb lze sledovat také v mladé poezii, kde koncem desetiletí vrcholila vlna nových debutů nejmladších autorů, z nichž mnozí ovlivňovali podoby české poezie v příštím desetiletí.

■ Surrealistické aktivity

Poslední třetina šedesátých let vytvořila prostor i pro veřejná vystoupení skupiny českých surrealistů, která o možnost legálního působení usilovala již od roku 1958, kdy byl připraven cyklus přednášek a diskusních večerů v psychiatrické klinice na Albertově. Po prvním večeru a Effenbergrově přednášce byl však zakázán a iniciátoři vyšetřováni. Liberalizace poměrů koncem desetiletí byla ovšem i pro surrealisty výzvou k vystoupení z izolace. Jako výhoda se přitom ukázalo tradiční sepětí surrealistických literárních aktivit s výtvarným uměním, v jehož sféře se možnost oficiálního vystoupení na veřejnosti nabízela o něco dříve. V polovině desetiletí se uskutečnily výstavy fotografií Emily Medkové, obrazů Václava Tikala, později také Mikuláše Medka a Josefa Istlera. Takovéto výtvarné aktivity přitom dávaly prostor i surrealistickým literátům: ti získali možnost nejen pronášet zahajovací proslovy a v textech katalogů formulovat svůj program, ale v rámci výstav bylo uspořádáno také několik literárních večerů. Možnost veřejných vystoupení skýtal také Klub výtvarných umělců Mánes, v němž již roku 1964 odezněly přednášky Vratislava Effenbergra, Milana Nápravníka a Stanislava Dvorského, které zájemcům přibližovaly historii a soudobou aktivitu českého surrealismu. Čtyři literární večery byly pak uskutečněny v rámci kolektivní surrealistické výstavy *Symboly oblidnosti* (1966). Surrealistická skupina využila v průběhu šedesátých let také nových a rozšiřujících se médií, jako bylo nahrávací studio, aby její členové vytvořili

několik zvukových koláží nebo dokonce magnetofonových antologií poezie, namluvené jednotlivými autory nebo k tomu najatými herci. Tyto antologie (mj. *Antologie 1962, Fragments 1963, Fragments 1964*) připravoval Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Vratislav Effenberger a obsáhly průřez tehdejší tvorbou autorů Surrealistické skupiny. Poslední dva jmenovaní dále spolupracovali na magnetofonové montáži *Obraz „ješ“ nepředstavuje kamna z roku 1962*.

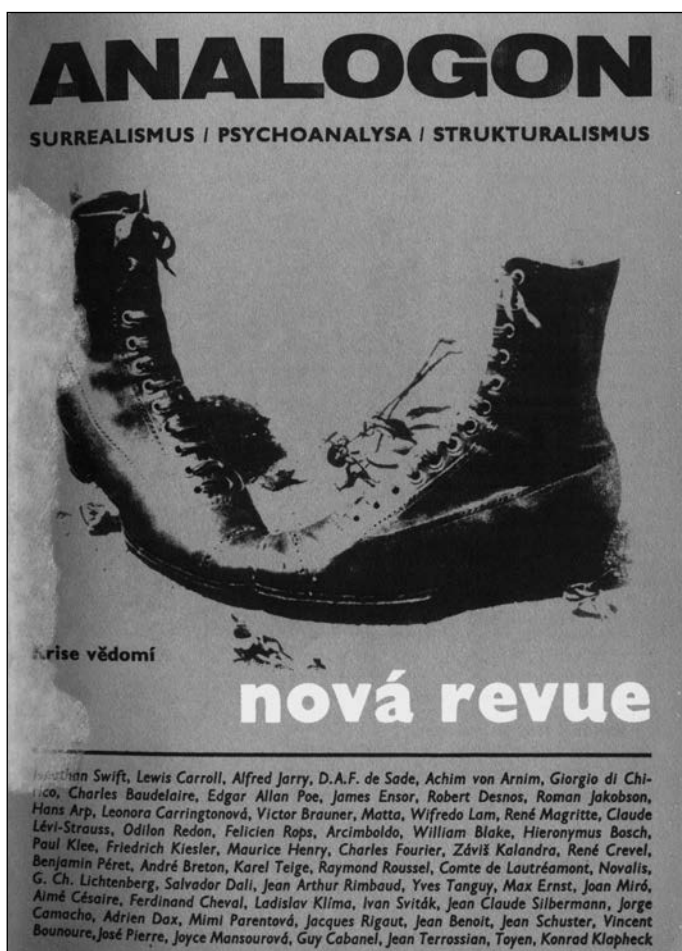
K postupnému „vyplování“ z veřejného zapomenutí značně přispělo vydání výboru statí Karla Teiga *Jarmark umění* (1964). Bylo tak po dlouhé době opět zahájeno publikování díla autora, který se stal zosobněním celého hnutí. Uskutečnilo se několik výstav jeho koláží (Praha a Brno 1966, Brno a Písek 1967), přednáškových večerů, polemik o autorově významu (Vratislav Effenberger s Milanem Blahynkou v časopisech *Impuls* a *Orientace*). S tím souvisely také nové reflexe fenoménu avantgarda. Roku 1967 byl v edici Klub přátel poezie Československého spisovatele vydán výbor *Magnetická pole* (ed. J. M. Tomeš), který vedle historického průřezu českým a světovým surrealismem přinesl také několik ukázek z tvorby současných autorů. Pro čtenáře měl také velký význam seriál Surrealistické defenestrace, připravený Janem Řezáčem, který vycházel na pokračování v roce 1967 v revue *Světová literatura*.

Literární časopisy v první polovině šedesátých let byly pro surrealismus až na výjimky (*Slovenské pohľady, Umění*) víceméně uzavřeny, výraznější připomenutí historie hnutí i vystoupení současné skupiny přinesl teprve v letech 1966–68 časopis *Orientace*, v němž byla Vratislavem Effenbergrem, Petrem Králem a Stanislavem Dvorským zformulována současná názorová východiska Surrealistické skupiny. Ke členům skupiny patřili v té době básníci Petr Král, Stanislav Dvorský, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, Roman Erben a Prokop Voskovec.

Největší prostor k publikaci, veřejným vystoupením a výstavám se surrealismem otevřel v letech 1968–69. Na jaře roku 1968 se uskutečnila putovní výstava francouzského surrealismu nazvaná *Princip slasti* (Brno, Praha, Bratislava). V roce 1969 vydali čeští surrealisté obsáhlý sborník nazvaný *Surrealistické východisko 1938–1968* (edd. Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Petr Král). Ten obsahoval chronologické přehledy (včetně údajů o neuskutečněných výstavách a divadelních představeních poslední doby), teoretické statí, přetisky úvodních textů z katalogů a odpovědí na ankety z rukopisných sborníků a také literární a výtvarné ukázky z tvorby autorů, kteří v šedesátých letech tvořili Surrealistickou skupinu. Ve sborníku jsou zastoupeny i surrealismem inspirované prózy a básně filozofa Ivana Svitáka, naopak zde chybí Milan Nápravník a Věra Linhartová, kteří v té době již do skupiny nepatřili. Do sklonku roku 1969 ještě stačily vyjít dvě knihy Vratislava Effenbergra (*Realita a poezie*, 1969; *Výtvarné projevy surrealismu*, 1969), druhý díl výboru z Teigeho

díla (*Zápasy o smysl kulturní tvorby*, 1969; kniha byla distribuována jen částečně, zbytek nákladu byl zničen) a první a jediné číslo revue *Analogon* (za redakce Vratislava Effenbergra).

Jednotlivé sbírky básní a próz surrealistických autorů nadále nevycházely, výjimku tvořilo pouze opožděně vydávané dílo bývalého souputníka Skupiny Ra, **OLDŘICHA WENZLA**, v té době již zcela upoutaného na nemocniční lůžko (*Yehudi Menuhin*, 1964; *Hřích ublížit*, 1966; *Veliký požár*, 1968). Svým knižním debutem, jehož první verze byla připravena k vydání již koncem roku 1947, se představil Wenzl jako básník zřetelně se hlásící k surrealistickému rodokmenu: kniha nezapře vliv Eluardův (jehož básně mladý Wenzl překládal) a Péretův. Ludvík Kundera v předmluvě ke sbírce vyzdvihl tři „ctnosti“ této poezie – humor, fantazii a hutnost básnické výpovědi. Humorný, ironický a sarkastický pohled na svět se spojil s bohatou imaginací a věcným, vyprá-



Nakladatelský leták
k prvnímu číslu
surrealistické revue,
1969

věcím stylem ve svéráznou poetiku, která svou významovou nevážností, hravostí a svérázností zcela vybočovala z dobové básnické normy. Lyrický mluvčí těchto veršů také velmi nevážně a ironicky glosuje roli básníka a úlohu poezie: „Již brzy přestanu psát básně / Je to příliš drahé zaměstnání / A ztrácí se při něm mužnost.“ V druhé sbírce za básnickými eskamotážemi a humornými mystifikacemi stále zřetelněji vystupuje tragický rozměr básníka života, úděl nevy léčitelné nemoci: „Omlouvám se / Že jsem v této knize mluvil hodně o sobě / Ale před několika měsíci / Ranila mě slabší mozková mrtvice / A ústa se mi zkřivila / Nemohl jsem jíst ani pít / Již je mi lépe.“ Ve třetí Wenzlově sbírce z šedesátých let je zvládnut epický prvek a řada básní přináší drobné bizarní životopisy, je zalidněna špalírem osob reálných i imaginárních, jejichž osudy vpojuje autor do osobitých fragmentárních dějů, rodinných či rodových historií, krutě humorných scének, v nichž se mísí mystifikace s autentickým zážitkem v podivnou situační grotesku.

Napětí mezi surrealistickou obrazností a snovou poetikou a stále zřetelněji převažující racionální kompoziční aktivitou je příznačné také pro tvorbu LUDVÍKA KUNDERY z šedesátých let (*Záznamy a promluvy*, 1961; *Letní kniha přání a stížností*, 1962; *Tolik cejchů*, 1966; *Fragment*, 1967). I Kunderova tvorba se od surrealistického východiska v těchto letech výrazně oprostila a převládly v ní intelektuální nadhled a ironie racionálního skeptika brechtovského rodu.

Ostatní literární projevy autorů surrealistického okruhu mívaly často charakter básní v próze či jakýchsi „tekutých“, volněji plynoucích próz (MILAN NÁPRAVNÍK: *Básně, návštěví a pohyby*, bibliof. 1966; rozšíř. 1994; *Moták*, 1969; STANISLAV DVORSKÝ: *Hra na ohradu*, rkp. 1966; 2006; *Emblematika*, rkp. 1969). Surrealistická inspirace spojená s osobitým černým humorem a pitoreskní imaginací dominuje sbírce krátkých próz PAVLA ŘEZNÍČKA *Sako* (bibliof. 1967). KAREL ŠEBEK označil svá díla za „texty“ (*Třikrát Jilemnice*, rkp. 1965; částečně in *Surrealistické východisko 1938–1968*, 1969), tradičnější podobu obrazových proudů mají delší básně ze sbírek ZBYŇKA HAVLÍČKA (*Miluji, tedy jsem*, rkp. 1958; *List z deníku*, rkp. 1961; *Plivnutí na prapor*, rkp. 1962; *Útěky z katastrof*, rkp. 1962; *Otevřít po mé smrti*, rkp. 1963–64; *Pekingský hematom*, rkp. 1966; vše in *Otevřít po mé smrti*, 1994, ed. Jiří Brabec). Naopak pro surrealismus až netypicky krátké jsou některé básně ROMANA ERBENA z rukopisné sbírky *Klady diva uranových dělníků* z konce šedesátých let (in *Artyčoky chána Kučuma*, 1995).

Následná normalizace však postihla surrealisty velmi těžce, veškeré jejich oficiální aktivity byly zastaveny, sotva se opatrně počaly uskutečňovat. Domácí surrealismus zůstal uzavřen v samizdatových a rukopisných svazcích. Pro potřeby normalizace se svojí nespoutanou a znepokojivou povahou ukazoval zcela nevhodným.

S E N O R E M B R A N D T O V I

V divadle, snad s V. - Uvědomuji si záři lustrů a elektrických svíc. Jsou zde herci: Rudolf Hrušínský a jeho matka, pak známá herečka, na jejíž jméno jsem zapomněl. Přibíhá ze šatny, v škrobené spodničce, ještě nalíčena, rovněž se svou matkou. Upozorňují na ně V. -

Je přestávka, sedíme před velikým secesním zrcadlem, po stranách svíce. Mám černé šaty /nikdy jsem neměl černé šaty!/, s malým úsměvem, vážný. Hledím na sebe do tohoto velikého osvětleného zrcadla o přestávce hry - uvědomuji si, že mi je 40 let. -

Přestávka končí, nastávají boxerské zápasy, jakýsi chlapecký věk. Patřím sám mezi boxující. Tlučeme se velmi tvrdě, co chvíli je někdo K.O. Nejprve boxuji s pravým boxerem /jsme mladí, ještě hoší; jakoby někde za námi seděly naše matky/, pak s levým. Skóre s tím pravým je celkém vyrovnané, i když jsem také několikrát na chvíli K.O. Stav K.O. je velmi zvláštní: člověk náhle nevnímá, co se kolem děje, nic ho nebolí, a procitá až o chvíli později. Mezitím se odehrává něco, z čeho byl člověk na chvíli vyřazen, z účasti na tom byl vyřazen. S překvapením zjišťuje, že svět jde dál. Je pořád ještě přestávka veliké hry, pořád jsou všichni ve slavnostních toaletách. Je přítom kus potupy v tom, právě, být ze hry vyřazen - i když není vlastně za co se stydět. - V boxu má zvláštní úlohu pravá a zvláštní levá ruka. Při pozdějším K.O. na př. levou ruku dlouho necítím. -

Uveřejněna nebyla tzv. *Pražská platforma*, jak se jmenovalo společné prohlášení padesáti šesti pražských a pařížských surrealistů, vzniklé při vzájemném setkání v Praze roku 1968, jež bylo zadáno k publikaci v časopise *Aura*. Toto prohlášení se mělo stát „teoretickou a praktickou platformou pro všechny země, kde surrealismus sloučil dost energie, aby působily ve smyslu úplného osvobození člověka“ (Ivo Purš: *Osudy poválečného československého surrealismu*, Iniciály 1990, č. 5–6). Už roku 1969 zrušila nakladatelství smlouvy na připravovaná vydání teoretických knih Petra Krále (*Fotografie v surrealismu*), Vratislava Effenbergra (*Modely a metody*), Ludvíka Švába (*Filmy bez diváků*), Ivana Svitáka (*Nevědecká antropologie*, *Film v manipulovaném světě*, *Prezident automobil*). Nevydána zůstala většina básnických rukopisů – mimo jiné Petra Krále (*Bar přiroda*, rkp. 1967), Stanislava Dvorského (*Padací mosty*, rkp. 1961), Romana Erbena (*Uhlí*, rkp. 1967), Vratislava Effenbergra (*Spojování představ*, rkp. 1960; *Problém skladby*, rkp. 1969, nakladatelství zrušilo smlouvu). Celá řada autorů odešla do emigrace: Petr Král, Milan Nápravník, Ivan Sviták, Věra Linhartová, později Prokop Voskovec.

■ Nové podoby básnické spirituality

Doba relativní otevřenosti druhé poloviny šedesátých let umožnila v určité míře i publikaci poezie, pro niž je charakteristický metafyzický rozměr a tázání po smyslu lidské existence tváří v tvář vyprázdněnosti a zmechaničtění člověka. V této poezii se spiritualita objevuje za básnickým výrazem často zcela profánní, civilní dikce a mizí tak konvenční podoba tradičních sakrálních témat. Všechno niterné, co člověk získal jako náboženskou zkušenost, chce směřovat ven jako apel a svědectví, zatímco všechno vnějškové chce být výrazem niterné skutečnosti – tak vzniká základní vnitřní napětí mnoha takovýchto duchovně laděných veršů. Toto napětí má často až barokně kontrastní podobu, v níž jsou akcentovány katastrofické vize a trýznivé otázky vztahující se k posledním věcem člověka. Do literatury se vrátila koncem desetiletí řada autorů takto zaměřené, umělecky hledačské a myšlenkově hluboké spirituální poezie.

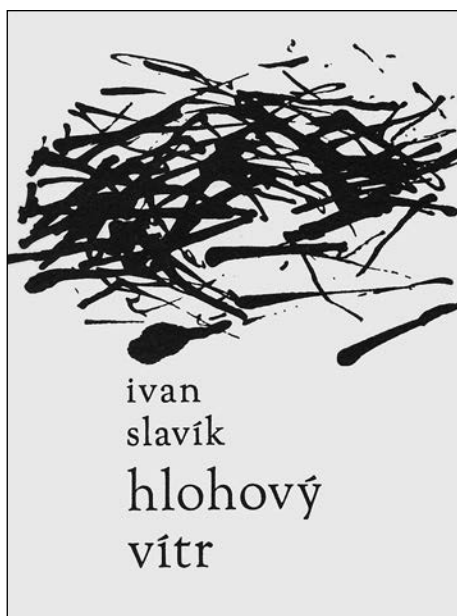
Takového charakteru je i básnická sbírka VLADIMÍRA VOKOLKA *Mezi rybou a ptákem* (1967), která vyšla po básníkově vynucené dvacetileté odmlce a znamenala značnou proměnu jeho poetiky. Vokolek opustil svou dřívější extaticnost, jistou rytmickou monotónnost i lehkost převážně daktylského verše a přiklonil se k volnému verši, více vyhovujícímu převážně reflexivnímu charakteru jeho poezie. Právě v této sbírce se u něho poprvé objevila snaha o vytvoření osobitého, velmi civilního básnického jazyka, jímž je až s fotografickou konkrétností evokována všední skutečnost. Myšlenková východiska Vokolkovy poezie zůstala ovšem stejná: pocit osamocení člověka-křesťana ve světě a všudypřítomné apokalyptické vize jeho znicotnění a rozpadu. Ve sbírce *Mezi rybou a ptákem* jsou dvě programové básně, v nichž lze vidět jistou básnickou sumu Vokolkovy apokalyptičnosti: poema *Atlantis* (otištěná ve zkrácené verzi), vzniklá v těsném časovém i ideovém sousedství se Zahradníčkovou *La Salettou*, a rozsáhlá báseň *Pouť*, panoptikální obraz soudobého světa. V obou těchto básních Vokolek vidí svět jako chaotickou tříšť disparátních jevů a vyprázdněných gest, z nichž se vytratil řád a smysl. I když se v apokalyptických vizích stále objevuje, byť pouze v intenci, křesťanské poselství o druhém příchodu Krista, který promění svět v „nová nebesa a novou zemi“, trýznivá osamělost Vokolkova vnitřního i vnějšího exilu se stává jedním ze základních témat jeho poezie. Únik do sebe, do básně, jež „chce odčinit slovem, co se nestalo skutkem“, nemůže přehlušit básníkovu touhu po rezonanci, jež by jeho samotu zrušila. Jeho lyriku šedesátých let permanentně prostupuje imaginární dialog, v jehož tázavých odmlkách básník hledá souvislost mezi bližním i světem; jako by mu řeč suplovala lidství a svět byl „nepřetržitou větou“, v níž jsme „tvořivou příponou k základu slova“.

Zásadním způsobem se změnil v šedesátých letech vztah ke skutečnosti i v poezii ANTONÍNA BARTUŠKA, jehož básnická tvorba se v této době dovršila a autorovou smrtí v roce 1974 i uzavřela. Tíhnul-li ve své poválečné poezii

k výrazově strohému verši, ovládanému především barokní kontrastností, v pěti básnických sbírkách z druhé poloviny šedesátých let (*Oxymóron*, 1965; *Červené jahody*, 1967; *Antihvězda*, 1969; *Tanec ptáka Emu*, 1969; *Královská procházka*, 1971) se jeho poezie výrazově zprozaizovala, zcivilněla a podstatně reflexivně prohloubila. V Bartuškově klíčové sbírce *Oxymóron* se tato předchozí kontrastnost intelektualizovala v prožitek protikladnosti světa, v němž může být básník „šťasten jedině svým neštěstím“. *Oxymóron* je v Bartuškově poezii základním stavebním principem skutečnosti obecně, jedině s jeho pomocí lze vyložit mnohoznačnost lidské zkušenosti; a právě tento princip umožňuje posléze básníkovi vnímat svět v jeho rozporuplnosti jako neustálý proces střetávání protikladů, vzniku a zániku, života a smrti. Kontrastnost, výrazově vyjadřovaná zejména spojováním významově protichůdných slov, se stává základním básnickým prostředkem pro vyslovení diskontinuity soudobého světa a prostupuje veškerou jeho poezii i za cenu jistého zjednodušeného obrazu reality. Jeho verše mají vysloveně intelektuální ráz; zápas racionality s básnickým výrazem vede jeho poezii mnohdy až na hranici sémantického experimentu; nejviditelněji je to patrné na sbírce *Červené jahody*, kde se složitost a rozporuplnost reality promítá do básnické skladby vybudované na principu hudebního útvaru, v němž se prolíná řada významových rovin. Je-li přirozeným opakem života smrt, v Bartuškově poezii jako by tomu bylo naopak: čas života je měřen „délkou našeho náhrobku“ a smrt je „radostné poselství mrtvých“, kteří nám ukazují cestu k věčnému domovu. Tímto hřbitovním timbrem (zvláště patrným

ve sbírce *Tanec ptáka Emu*) je Bartuškově poezie typickým dokladem zjitřenosti eschatologickými otázkami, jež vstupovaly do poezie druhé poloviny šedesátých let (Ivan Diviš, Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan, Zbyněk Hejda ad.).

S původní básnickou tvorbou vystoupil v druhé polovině šedesátých let také IVAN SLAVÍK, který se mohl v padesátých letech realizovat pouze jako překladatel (Fjodor Ľutčev, Valerij Brjusov, Miguel de Cervantes ad.). Základním prožitkovým horizontem Slavíkových veršů z šedesátých let (*Stín třtiny*, 1965; *Osten*, 1968; *Hlohový vítr*, 1968) je – obdobně jako v poezii Vokolkově – pocit osamělosti básníka-křesťana, obklopeného nekřesťanskou realitou



Obálka Jaroslava Šerých, 1968

a uzavřeného do zdánlivě nehybného světa banalit. Slavík – a v tom spočívá osobitost jeho básnického vidění – usiluje o transcendování těchto obyčejných věcí lidské každodennosti jako smysluplných znaků stvoření. Skutečnost kolem nás se v neustálých proměnách a protikladech přeskupuje a táže po svém smyslu, „rub věcí se hlásí ke slovu ještě za živa“; z tohoto prožitku posléze vyrůstá dramatičnost Slavíkovy poezie. Hledáním přesahu ve všednosti měl Slavík blízko k tehdejším tendencím české poezie, jež stavěly proti obecnosti idejí prožitek konkrétního (poezie všedního dne). Je to patrné zejména v dvojdielném veršovém cyklu *Deník Arnošta Jenče* (bibliof. 1964; 1990) a *Já A. J.* (bibliof. 1965; in *Deník Arnošta Jenče*, 1990), kde své poselství o smysluplnosti všedního opřel o lidský příběh a tím se zároveň pokusil o určitou epizaci básnické výpovědi, jak o ni usilovala česká poezie přelomu čtyřicátých a padesátých let (Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan aj.). Arnošt Jenč, básníkovo alter ego, se pokouší ve svém deníku o jakousi konfesi člověka padesátých let a i přes zjevný vliv Mastersovy Spoonriverské antologie (zejména v portrétních básnických momentkách) je zde neustále přítomna Slavíkova typická snaha vyvažovat tíhu konkrétního vzmachem k hodnotám absolutním. Zázračnost všednosti je vstřebána jako základní předpoklad básníkovy pobytu ve světě, nic ale nemůže překrýt naléhavost otázek, jež se znovu a znovu objevují v jeho poezii. Samota, úzkost z „nelásky plodící nebytí“, pocit vyvrženosti i hledání identity ve vrstvách prožitého času jsou základní prožítkové konstanty Slavíkova básnického světa. Jedinou jistotou, o níž se básník může opřít a k níž neustále směřuje, je jistota kříže: „to je to zkrřížení dřev / na kterém je rozpjata / veškerá jistota nad propastí“; s ní také spíná veškeré své naděje. Vědomí zázračnosti i té nejbanálnější podoby stvořeného jsoucna podstatně ovlivnilo i jeho výrazové prostředky. Zmizela výrazná expresivita i žánr básně v próze a podstatně zesílila snaha po veršové úspornosti a metaforické prostotě, což prohloubilo meditativně reflexivní charakter Slavíkovy poezie šedesátých let.

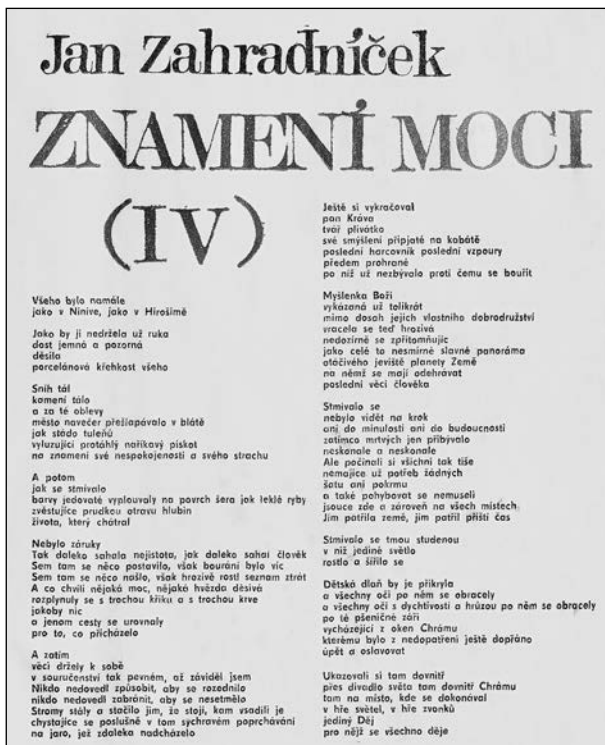
Specifické podoby nabyla básnická tvorba těch autorů, kteří prošli mnohaletým vězením, kde byla jejich náboženská víra podrobena tvrdé zkoušce. Vězeňský prožitek znamenal nejen absolutní životní mezní situaci, ale více či méně ovlivnil i básnickou poetiku. Tragicky nejvypjatěji je to patrné na básnické tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. *Znamení moci*, alegorické podobenství o zkáze světa bez Boha, bylo sice vnímáno díky časopiseckému otisku (Student 1968, č. 18–21; knižně 1969, náklad zničen) jako součást poezie šedesátých let, vzniklo však ještě před básníkovým uvězněním a zřetelně navazuje – výrazově i ideově – na jeho tvorbu z konce čtyřicátých let (La Saletta). Zahradníčkovy verše z doby věznění v letech 1951–60, které většinou rekonstruoval po návratu domů, mají zcela odlišný charakter. Po básníkově smrti je edičně připravil a shrnul do dvou básnických sbírek Bedřich Fučík: *Dům strach* (Toronto 1981, verše z let 1951–56) a *Čtyři léta* (1969, verše z let 1956–60 vznikly po tragické



Obálka Oldřicha Hlavsy, 1969

smrti dvou básnickových dětí v roce 1956, kdy se přes slíbenou amnestii musel vrátit z jejich pohřbu ještě na čtyři roky do vězení).

Základní premisou těchto Zahradníčkových posledních veršů je nezpochybnitelná víra křesťana, jenž chápe svůj úděl jako smysluplnou obět. V jedné z prvních básní z vyšetřovací vazby je to řečeno zcela jednoznačně: „Nikdy také bez slávy Zmrtvýchvstání, bez té veliké slávy Zmrtvýchvstání / bych si nevěděl rady s tím žalem žalárním.“ Věžňský prožitek dal Zahradníčkově poezii zvláštní dimenzi: spojení duchovního s konkrétním je sice narušeno, každý apel vně je marnost, nicméně člověk je schopen přijmout do svého

Ukázka z časopisu
Student 1968, č. 21

nitra vše, i tu nejzřetelnější skutečnost a proměnit ji v součást svého životního prostoru, dát jí zvláštní duchovní hodnotu. Jedině tak mohl Zahradníček dospět k radosti i tam, „kde žal světa dno má“, a tak prokázat pravost svých předchozích tragicky radostných extází. Ve vězeňské prázdnotě se jeho verše koncentrují do jediného protikladu tady a tam, to znamená doma, kde plyne vše, i smrt nejbližších, podle vůle Boží, rušící každou pozemskou vazbu. Evokaci domova a přírody, jež tvoří hlavní tematickou osu Zahradníčkových veršů, dále prohlubuje prolínání časových rovin, kdy minulé splývá s budoucím v jedinou přítomnou naději; častá frekvence liturgických aluzí a přítomnost světců, dosud příznačná pro Zahradníčkovu spiritualitu, nyní ustoupily do pozadí. Básník bojuje o milost zvládnout vlastní osud jako vědomé následování Krista, bez všech přidavných věroučných atributů. O to silněji však vyznačuje jeho spiritualita v přírodních evokacích (zejména ve sbírce Čtyři léta), takže dochází k nebyvalému zbožštění přírody a ke zdůraznění sakrálních prvků v jejím řádu.

V posledních verších Jana Zahradníčka se už neobjevuje novost výrazových prostředků ani jeho typická snaha po tvarové dokonalosti a veršové melodičnosti; mnohé básně jsou také patrně poznamenány možnostmi zpětné textové rekonstrukce, jejíž definitivnost ukončila básníková smrt. Z těchto důvodů nelze tyto posmrtně vydané verše přiřazovat k vrcholům Zahradníčkovy básnické tvorby, přesto však jsou nositeli jedinečného a osobitého poselství o síle víry překonávající zoufalství i svědectvím o sebezáchovné moci poezie.

Po více než dvacetileté přestávce začal vydávat knihy i jedenáct let vězněný VÁCLAV RENC a tento nedobrovolný tvůrčí předěl poznamenal podstatně také Renčovu poetiku. Jestliže jeho předchozí poezii charakterizoval jistý estetismus, ohrožující Renčovy verše abstrakcí, ve sbírkách *Skřivani věž* (1970, výbor z poezie z let 1941–62) a *Setkání s Minotaurem* (1969) jsou už tyto rysy jeho poezie zcela minimalizovány tvrdou konkrétností životních zážitků. Základní polarita jeho poezie, konflikt ducha a hmoty, objektivizovaná často protikladem světla a tmy („i zemi nutno prosvětlit“), kořenů a plodů, však trvá. Stejně tak se nemění jeho ztotožnění bytí a zpěvu; základním emblematickým pojmem je slovo „píseň“ („dluhem písň se zalykám“), symbolizující často cestu vzhůru k nebesům. Nezměnila se ani pevnost básníkovy křesťanské víry, vězeňský prožitek ji spíše prohloubil („Díků za ramena křížem obtížena! / Všechno je dar“, napsal v jedné vězeňské básni). Právě ve vězení se stal jedním z největších českých mariánských básníků. Změnil se však zásadně Renčův vztah ke skutečnosti: to, co bylo v minulosti obecným protikladem světla a tmy, se proměnilo ve zcela konkrétní protiklad vězeňského tady a tam, tedy doma, kde v jistotách nalézal základní životní těžiště. Zároveň však, což je podstatné novum Renčovy poezie, je tato protikladnost včleněna do historických souřadnic světa, který se básníkovi jeví jako „slepé zrcadlo“ lidských omylů a hříchů, jejichž smysl vypo- ví až „Minotaurus – smrt“. V tomto smyslu lze sbírku *Setkání s Minotaurem*

považovat za umělecký vrchol Renčova básnického díla. Proměna vztahu ke skutečnosti se projevila i v Renčově poetice: cizelérská dokonalost vázaných veršů mizí, je nahrazena volným veršem, zesilujícím reflexivní složku jeho poezie, a projekce řady lyrických symbolů (světlo, píseň, skřivan, strom aj.) je víceméně vždy spojena s konkrétní životní situací.

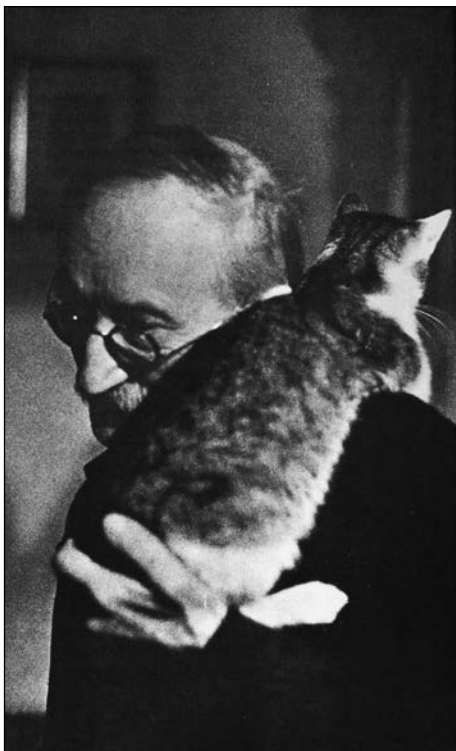
Zvláštní postavení zaujímají v Renčově básnickém díle dvě mariánské skladby *Popelka nazaretská* (1969) a *Loretánské světlo* (s tit. *Sluncem oděná*, Řím 1979; revidované vydání s tit. *Loretánské světlo*, 1992), vzniklé v letech 1952–60 v neobyčejně tvrdých podmínkách věznice v Leopoldově; básně byly autorem z paměti rekonstruovány teprve po propuštění z vězení. Obě tyto skladby, ať již byly psané až folklorně prostou písňovou formou (*Popelka nazaretská*) nebo podrobené striktnímu žánru litanie (*Loretánské světlo*), mají charakter mariánské modlitební adorace a jsou básnickým výrazem cesty k hluboké vnitřní svobodě, kterou nemohl zničit ani pobyt ve vězení.

Poválečná poezie JOSEFA KOSTOHRYZE je přeplněna katastrofickými vizemi zmaru a máchovsky artikulovaným děsem z prázdna, s čímž se básník vyrovnával bezmála romantickým gestem návratu do „ztraceného ráje dětství“ a láskou k zemi. Po více než dvacetiletém nuceném odmlčení, z něhož strávil dvanáct let ve vězení, už není v jeho nové poezii – *Jednorožec mizí* (1969) a *Přísný obraz* (1970) – ani stopy po předchozí expresivitě a kainovské hořkosti vydědence. Místo hořkosti se objevuje odevzdanost a melancholické účtování se životem, jemuž byl předurčen tak těžký osud. Přijetí tohoto osudu jako oběti znamená přísnost k sobě, která je provázena jakýmsi ostýchavým sporem s Bohem; básnickým podobenstvím tohoto sporu je příběh marnotratného syna: „Ty, Bože, odněkud díváš se na to, / díváš se otcovským okem?“ Díky této přísnosti k sobě je vězeňský prožitek transformován do nadosobního protikladu mezi světem prázdnoty a světem hodnot absolutních, symbolizovaných poezií jako zosobněním krásy a snění. I když žijeme ve „století zločinné hanby“ a svět je neprůhledným labyrintem, přichází Ariadné a „po niti něžné z pavučiny snění“ lze odejít do prostoru harmonie a čistoty. Tímto prostorem – „kde v prázdnu čirého jasu je nežité známo“ – se stává sama báseň, autonomní čistota jejího tvaru, jenž neustále odkazuje k pravlasti tvarové harmonie, k antice, kam sahá svými kořeny i křesťanství, udržující uvnitř soudobé kultury přítomnost dávného, které nesmí být zapomenuto. Proto je v Kostohryzově poezii nepřeborné množství antických odkazů a aluzí a neustálá snaha po syntéze antického bájesloví a křesťanských prožitků, vycházejících ze Zjevení sv. Jana; proto jsou také jeho osobní životní zkušenosti často zašifrovány v složitých symbolizujících reflexích a tvar básně je neustálou polemikou s chaosem světa bez tradic. Ideál absolutní krásy, vedoucí často jeho poezii až k odosobněné tvarové dokonalosti, je vyvažován jistou dialogičností, jíž vniká do této lyriky příběh – tím je vtahována do souřadnic konkrétních lidských osudů. Neustálé odkazy do světa antiky dávají Kostohryzově poezii výrazně intelektuální ráz. Projevuje se jak

složité strukturovaným daktylotrochejským veršem, tak patosem, archaizovaným lexikem (kořání, žalný apod.) i slovoslednou inverzí, již jako by Kostohryz manifestoval svůj odpor vůči všednosti soudobých básnických výpovědí.

Obdobným vývojem, jaký bylo možné sledovat u Josefa Kostohryze, prošla po mnohaletém nuceném odmlčení i tvorba FRANTIŠKA DANIELA MERTHA. Měla-li jeho poválečná prvotina výrazně artistní ráz, jeho poezie šedesátých let už nesla zcela jinou podobu. Z básnických sbírek, které až na jedinou výjimku (*Orančina píseň*, 1970) vyšly vesměs pouze bibliofilsky (*Nokturny*, bibliof. 1966; *Peníz Kallitropé*, bibliof. 1967; *Den Madian*, bibliof. 1968; *Kahany*, bibliof. 1969, *Na jihu království*, bibliof. 1969), už vymizely náznaky symbolistní dikce a artistního ornamentalismu; vše v jeho nové poezii směřuje k reflexivitě a výrazové jasnosti. Věžeňský prožitek dnů, „jež zranil ostnatý drát“ a „zvíře bylo víc“, tematizovaný zejména ve sbírkách Kahany a Den Madian, je v Merthových verších neustále stavěn do protikladu vůči poezii samé, již básník vnímá jako základní protiváhu k prožitým krutostem. Báseň se pro něho stává aktem osvobodivým, jediným smysluplným gestem člověka, který odchází do sebe samého, aby zde hledal ve slovech odlesk Logu i zdroj krásy. Poezie je pro něho až jakýmsi magickým zaklínadlem i znakem duchovní převahy nad lágrovým marasmem; její intelektualita a artistnost je sebeobranou myslícího člověka uprostřed zrůdné absurdity. V nemelodických, často až významově přetížených verších s převahou substantiv se objevují záměrně nevynalézavé rýmy a asonance. Všemu však dominuje touha po absolutním básnickém tvaru, v němž by se zrcadlila dokonalost jako protiklad toho, čím byl básník obklopen. Spiritualita umění je tu měřena i platností a vahou slova, protože umění ke Slovu svou podstatou tíhne. Pro poezii básníka a kněze Mertha je Bůh nezpochybnitelnou jistotou. Vždy je však spíše intencí než objektem adorace a vždy se projevuje paradoxem, jímž je smiřováno nejvyšší s nejnižším a nejšpinavější s nejčistším; na protikladu čistoty dětství a nečistoty dospělosti je vystavěna například básnická skladba *Orančina píseň*. Pochopit tento paradox jako jeden ze základních principů veškerého jsoucna a vtělit jej do poezie, to je jeden z důležitých estetických impulzů Merthovy básnické tvorby, která nechce protikladnosti harmonizovat, ale chce je především pochopit a poznat: „Pane, nedej vysychat v Tvé zemi lyrice svého Božství.“

V šedesátých letech se završila básnická tvorba BOHUSLAVA REYNKA, jemuž v této době byla vydána kniha *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně* (1969, verše z let 1945–55). Soubor obsahoval jednak autorovy sbírky ze čtyřicátých let (*Podzimní motýli*, 1946, a *Sníh na zápraží*), jednak pozdější tvorbu. Zatímco nejstarší vrstvy knihy už jako by bilancovaly básníkův dosavadní vývoj a vyjadřovaly smířlivou životní vyrovnanost, její závěrečná část, sbírka *Mráz v okně*, předchází smír zpochybňovala. Básník v ní – obdobně jako v následné sbírce *Odlet vlaštovek* (verše z let 1969–71), která vyšla až v Mnichově v roce 1980 – stojí v úžasu a děsu před tajemstvím zla, jež vše



Bohuslav Reynek

zneprůhledňuje a činí ze světa bojiště protikladných principů, světla a tmy, dobra a zla. Jejich existence, zejména má-li zlo převahu, je nezodpověditelným tajemstvím, proto je člověk jedním jediným tázáním a žádná sebenepatrnější věc není pominutelná, vše je svázáno a propojeno s mravně eschatologickou sférou. Pomocí typických vysočinských krajinných motivů a obyčejných věcí vesnického života buduje Reynek zvláštní, až snový prostor ticha a klidu, který je však neustále porušován základními existenciálními otázkami: „Jsem tu? Nejsme? Na chvíli.“ Přímé kladení otázek i značná frekvence otazníků u sdělení zcela evidentních jsou v Reynkově lyrice nositeli metafyzického neklidu nad podstatou skutečnosti, jejíž stopy lze nalézt jako podobenství rozseta kolem nás. V obrazu stopy, tak častém v Reynkově pozdní lyrice,

se zčásti vyjevuje i poetika jeho veršů, jejich uvolněně asociativní obraznost, v níž se témata zcela nezávisle na reálné podobě věcí spojují v básnickových niterných vizích. A čím více se v Reynkově poezii konkrétní věci stávají symboly duchovních jevů, tím zřetelněji se výraz oproštuje až ke zkratkovité strohosti. Básník jako by se letmo dotýkal věcí a stop, jež zanechal; ty v jeho obraznosti vyvolávají řetězce představ a konotací směřujících ke smyslu básně, k jejímu transcendentnímu přesahu. Proces stálého oprošťování Reynkovy poezie – základní syntaktickou jednotkou je často holá věta, mnohdy totožná s veršem – je nejviditelnější na značné převaze substantiv, jako by byl pro vyjádření podstaty každý atribut nadbytečný. Reynkovo křesťanské vnímání je v jeho pozdních verších jakoby stále skrytější. Biblická tematika se koncentruje především do postavy Joba, symbolizujícího člověka na smetišti světa, a do Kristovy oběti na kříži, jež je stále zpřítomňována často opakovaným motivem hřebů. Tak jak se prohlubovaly básnickovy niterné vize a oprošťoval se básnický výraz, získával Reynkův náboženský prožitek stále silnější existenciální rozměr, v němž byla pravda a naděje Zjevení konfrontována s úzkostmi současného člověka. Právě touto existenciální dimenzí se Reynkovo básnické dílo, neoddělitelně provázané s jeho tvorbou grafickou, stalo jedním z nejživot-

nějších projevů české křesťansky orientované poezie a inspirativně ovlivnilo další básnické generace.

Druhou osobností byl JAN KAMENÍK (vl. jm. Ludmila Macešková), jehož poezie zaujímá velmi osobité místo v kontextu české křesťansky orientované poezie. Ve veškeré své tvorbě usiloval Kameník o vytvoření extaticko-vizionářského básnického světa, jenž by byl roven smysly nepostižitelnému světu duchovnímu, do něhož lze vstoupit jen ve stavu extáze a sebezapomnění. I do tohoto světa však dolehla tvrdá totalitní realita, jak to dokládají básně ze sbírky *Zápisky v noci* (1993, verše z let 1952–72), v nichž za složitě vrstvenou metaforikou prosvítá strach a osamělost, jež už nejsou součástí mystického osamělostního prožitku, ale vystihují konkrétní situaci opuštěného člověka, který „nechce jít s průvodem“, nechce být „jidášem své písně“. Pro Kameníka je básnická aktivita přirozenou a profánní skicou aktivity mystické. Souběžně vznikly i básně shrnuté do sbírek *Malá suita pro flétnu* (1971, verše z let 1957–69) a *Pubertální Henoah* (1969); zároveň s těmito knihami veršů vznikl i jediný Kameníkův soubor nesyžetových a weinerovsky analytických próz *Učitelka hudby* (1970), v němž jsou v aforistických sentencích shrnuté mnohé ze základních rysů básnickovy poetiky. Kameníková tvorba je od samého počátku ovládána základní snahou nalézt obecně srozumitelný výraz pro prožitek mystického poznání, jež se brání každému jazykovému zpředmětnění. Zápas o výraz, slovo-kód je zároveň stálým zápasem o básnické postižení a zachycení krásy; proto je záznam většiny Kameníkových duchovních prožitků, poučených na středověké i indické mystice, neustále cizelován soudobou evropskou literární kulturou. Odtud také pramení oscilace Kameníkovy poezie mezi intelektualitou, zosobňovanou Paulem Valérym, kterého Kameník překládal, a spontaneitou mystických záznamů („propadneš se do poezie a náhle se dotkneš Toho“). Jeho verše směřují od barvitosti a expresivity básnických obrazů k výrazové úspornosti, od eufonie volného verše k osobitě modifikovaným sonetům; konfrontace mystického prožitku s racionalitou jazyka vnáší posléze do Kameníkovy poezie četné neologismy a abstrakta. Protože se básník soustřeďuje zejména na vnitřní dějství svého duchovního zápasu, je jeho poezie prostá jakéhokoli psychologismu, jeho metaforika se oprostuje od všech smyslově impresivních vazeb a směřuje verbálně k co nejprostšímu výrazu. Jazyková konkretizace extatických stavů zaplňuje tuto poezii četnými typickými toposy mystického zření (Cesta, Celost, Spojení, Tam, To aj.), jimiž básník naznačuje nepředstavitelnost a nevyslovitelnost své intuice, mířící k výšinám absolutna. Spiritualita této poezie není svázána pouze s tradičními křesťanskými rozměry duchovního světa, ale svým synkretismem, slučujícím křesťanská východiska s orientální mystickou praxí, vytvořil Jan Kameník zcela osobitý model spirituální poezie, jež v kontextu české poezie nemá obdobu.

Už v třicátých letech časopisecky publikoval své verše STANISLAV ZEDNÍČEK, ale teprve po více než třiceti letech mohly vyjít dva knižní soubory jeho veršů

(*Přítmí srdce*, 1969, *Větrné zátiší*, 1974). V nich se plně konstituoval Zedníčkův básnický svět, jehož kontury se rýsovaly už v cyklu lyrických milostných listů *Dopisy Albíně*, vydaném v roce 1947. Od počátku se v Zedníčkově básnické tvorbě střetávala osamělost bytostná i samota společenská s až kurtoazně artikulovaným milostným citem. Proti osamělosti se Zedníček bouří jak vertikálou své touhy po Bohu, tak snahou transcendovat sex v eros, proměňující ženu v „bránu světla“; motiv ženy („má nemoc je žena“) se u Zedníčka posléze objevuje v mnoha variacích. Zápas se samotou, neustálá kolísání milostného prožitku mezi sexem a erotikou a stálá přítomnost krajinného horizontu rodné Vysočiny jsou základní tematické okruhy Zedníčkovy poezie, jež má svým vývojovým rytmem – od expresivity k výrazové strohosti – blízko k poezii Bohuslava Reynka. Ta, spolu s verši Vladimíra Vokolka, ovlivnila Zedníčkovu básnickou tvorbu. Vývojový rytmus, nesený snahou o formulační definitivnost, směřuje od básní v próze a rozsáhlejších veršových skladeb ke gnómicky úsporným veršům, v jejichž reflexivní vrstvě se nejnvýrazněji projevila křesťanská orientace Zedníčkovy poezie.

Do linie křesťansky orientované poezie se vřadily i básnické debuty Rio Preisnera a Zuzany Renčové-Novákové.

Překladatel, literární historik a esejista **RIO PREISNER** vytvořil svou knihou *Kapiláry* (1968) ojedinělý typ básnického textu-eseje, v němž je do toku řeči situován kafkovský hrdina pan Schwitter, zosobněný model nicoty a degradovaného lidství. Složitě strukturovaný text, občas přerušovaný volným veršem a grafickými kolážemi, je básnickou projekcí nářku „nad znelidštěním všeho lidského“.

S diametrálně odlišným pohledem na skutečnost vstoupila do poezie **ZUZANA RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ** sbírkou *Světlo a ostatní* (1966), po níž brzy následovala trojice básnických knih *Svět jiných barev* (1968), *Dvanáct visutých zahrad* (1969) a *Chladná noční země* (1970). Pro básnický svět Renčové-Novákové je od počátku příznačná snová imaginace, umožňující prolínání fantaskně pohádkového s reálným. V krajině-snu, „kde se pojmenovávají věci“, se setkávají lidé, zvířata i pohádkové bytosti v rajske harmonii, prosycené něhou a františkánskou pokorou. Její poezie, v níž se střídají rozměrné litanicko-hymnické verše s básněmi v próze a písňově prostými texty, chce plnit funkci jakéhosi očištěně pohádkového zaklínadla, jímž touží vyvolat ze zapomenutí dětsky původní obraz světa a definovat jej transcendentálou křesťanské lásky. Pohádkovost a něha básnického naturelu Renčové-Novákové předurčily její tvorbu pro děti, která se stala posléze autorčinou tvůrčí doménou.

Nedlouhé údobí relativní svobody v šedesátých letech bylo pro křesťansky orientovanou poezii vývojově významnou etapou. Spadá do ní nejen završení tvorby předních reprezentantů této větve české poezie (Jan Zahradníček, Václav Renč, Bohuslav Reynek, Jan Kameník), ale i počátek proměny samotné spirituality a její estetické konkretizace. Přes otevření publikačního prostoru

i pro autory křesťanské orientace nedošlo ani v průběhu šedesátých let k publikačním návratům všech autorů a mnoho cenných děl nebylo vydáno. K básníkům, jimž ani v relativně otevřené atmosféře konce šedesátých let nebyla vydána žádná sbírka, patřil ZDENĚK ROTREKL (připravený výbor z jeho veršů byl v roce 1969 rozmetán).

Rotreklova poezie publikovaná před rokem 1948 měla intelektuální ráz a byla velmi silně ovlivněna rilkovskou snahou po aristokratickém básnickém gestu, jímž jako by prosvítala básníková touha po životě bohatě vrstveném kulturou. Tato touha byla likvidována vězeňskou realitou padesátých let, ale z jeho básnické tvorby nikdy zcela nezmizela. Intelektualita a jistá hermetičnost se staly znakem básníkovy identity i uprostřed času, jehož „erbovním zvířetem byla krysa“. V básnických sbírkách *Malachit* (Mnichov 1980, poezie z let 1952–68, většina veršů vznikla ve věznicí v Leopoldově a v táboře Bytíz) a *Hovory s mateřidouškou* (Řím 1978; 1994, poezie z let 1962–70) je všudypřítomná Rotreklova vězeňská zkušenost, nad vším se vznáší „dvojdomyý smysl mříže“. Právě tato zkušenost podstatně změnila Rotreklovu poetiku: jazyková expresivita jako součást ornamentalizující stylizace se mění v expresivitu apokalyptických vizí, sycených vězeňským prožitkem světa, v kterém se „marností všeho zalykáš“. Zůstává pouze křesťanova víra, jež je neustálým zápasem, a báseň jako akt sebeuskutečňování, jíž lze uniknout do světa symbolů a složitých metafor a učinit tak z poezie hradbu proti hrůzám vězeňské reality.

Důležitým rysem Rotreklovy poezie je neustálá snaha po transformaci hmotných jevů do duchovní a symbolické roviny a budování zvláštního básnického prostoru mezi reálným a nadreálným, v jehož nesouvztažnostech básník hledá smysl. Jak výrazná je tato Rotreklova snaha po transformaci, dosvědčují například *Hovory s mateřidouškou*, v nichž je motiv matky, která se nedočkala synova návratu z vězení, zobrazen složitým předivem náznaků a stylizací. Ani sebedrsnější vězeňský zážitek nemohl umenšit intelektuální ráz této poezie, protože Rotrekl je poeta doctus, jehož vyhraněná katolicita se sytí z nejružnějších kulturních okruhů, kde nachází oporu pro svůj barokizující pohled na skutečnost. Ten se projevuje nejen neustálým balancováním na „hrotu víry a beznaděje“ (odtud dramatičnost jeho poezie), ale také vnímáním světa jako „theatra mundi“, na jehož jevišti se mohou střetávat ty nejneobvyklejší a nejnehoráznější protiklady.

Na přelomu padesátých a šedesátých let psal své poslední básně JAKUB DEML. Nesourodý korpus textů, který zahrnuje duchovní lyriku i satirické veršované glosy k aktuální kulturní situaci, k vydání z Demlovy pozůstalosti připravil Jiří Kuběna (s titulem *Poslední verše* vyšlo poprvé roku 1987 v samizdatu, oficiálně až v roce 1998).

■ Debutanti

Oživení a naznačení dalšího vývoje lze nalézt v mladé poezii, kde koncem desetiletí v souvislosti s největším otevřením publikačního prostoru a demokratizací společnosti vrcholila vlna nových debutů mladých autorů. Tento debutantský vzmach byl vyvolán jednak kumulací několika opožděných debutů autorů poněkud starších (Vladimír Janovic, Karel Zlín), jednak nástupem druhé generační vlny, jejíž někteří příslušníci se prosadili až v desetiletí následujícím v jiné politické a literární situaci (Petr Prouza, Karel Sýs, Petr Cincibuch, Petr Skarlant ad.).

Zcela mimo tyto debutanty se nacházela i skupinka, označovaná sama sebou jako mezigenerace nebo jako „ztracená generace“. Jednalo se o autory narozené před druhou světovou válkou, kteří svůj časopisecký debut prožili již v období protektorátu (zejména v okruhu Studentského časopisu), ale vzhledem k poválečné situaci nestihli své verše vydat knižně, nebo bylo jejich vydávání během padesátých let znemožněno. Tito čtyřicátníci se objevili na konci šedesátých let jako jistá protiváha nejmladší básnické generace: jejich poetika vychází z mnohem tradičnějších kořenů. Mezi nejvýraznější autory tohoto volného generačního seskupení patřil AUGUSTIN SKÝPALA, jehož sbírka *Podzim s Diogenem* (1969) představuje autora jako glosátora lidského konání, přičemž zde nechybí ani filozofický základ (sbírka je koncipována jako dialog s Diogenem), ani pobaveně ironická koncovka. K dalším výrazným jménům této skupiny lze přiřadit editora Josefa Rumlera nebo básníka Zdeňka Šeřfka, kteří svou lyrikou a náladotvornou poezií z idealizovaného venkova a dětství přispěli k nastupujícímu odklonu normalizační poezie od zaumné metafyziky a vyzývání barokního fenoménu.

Pro nástup nových autorů koncem desetiletí sehrál vedle tradičních časopiseckých platform otevřených mladým (Zelený Host – příloha časopisu Host do domu věnovaná začínajícím autorům, Sešity pro mladou literaturu atd.) důležitou roli pražský časopis *Divoké víno*, jehož stránky byly zcela věnovány mladé poezii a který soustřeďoval skupinu věkově nejmladších autorů.

V roce 1968 vyšly prvotiny Vladimíra Janovice, Ludmily Kroužilové, Petra Prouzy, Oldřicha Dadáka a Marie Valachové; v roce 1969 pak prvotiny Petra Cincibucha, Vladimíry Čerepkové, Miloše Horanského, Karla Zlína, posmrtná edice Václava Hraběte, Věry Provazníkové, Petra Skarlanta, Karla Sýse a Miloslava Topinky.

Z tohoto debutantského chóru vystupují jako závažné inovační impulzy sbírky Vladimíra Janovice, Miloslava Topinky a Karla Sýse, reprezentantů několika vyhraněných podob mladé poezie konce šedesátých let. VLADIMÍR JANOVIC se v debutu *Zatmění ráje* (1968) představil jako metafyzický básník, který proměňuje životní autopsii na vysoce stylizovaný alegorický svět. V řeči mnohoznačných symbolů a ve vědomé návaznosti na barokní tradici italské provenienc

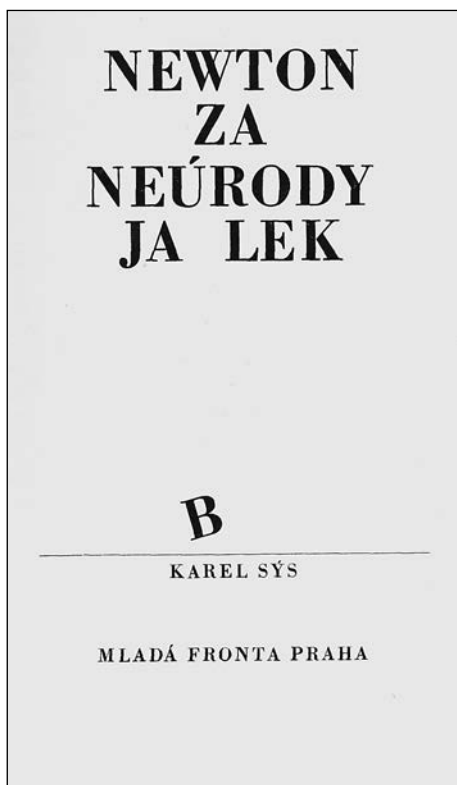
pojmenovává existenciální situaci člověka bloudícího v kraji paměti a evokujícího si ztracený ráj, který svou vržeností do života podrobeného řádu smrti navždy ztratil. Poutník se na této cestě marně snaží scelit příčinu s účinkem, minulost s budoucností, sebe se světem – nachází však jen reliktů dávných aktivit, záhadná znamení, která připomínají marnost, absurditu a bolestnost lidských činů („bylo mi jako popelu / z něhož se sbírá rukopis“). Zešeřelá krajina Janovicových vizí je prostorem pro kruté existenciální poznání: „Šeří se v gymnáziu paměti / Zvyk drží útulnou rasovnu v každém z nás / Usmíváme se vraty jatek v neděli / Jsme svit i svíce každé zvlášť / a odpouštíme si jen pro krátkost paměti / Svobodní jako holub v potrubní poště / neseme zprávu / kterou jsme dávno zapomněli.“ Rysy naznačené prvotinou se ještě upevnily v druhé Janovicově sbírce *Romulův nářek* (1970), kde duchovní rozměr zvyrazňují další mytologické, biblické a religiózní motivy a kde životní hodnoty soudobého světa jsou znovu bolestně konfrontovány s nadčasovou metafyzickou perspektivou. Právě do tohoto světa Janovic utíká a skrývá se tu za mnohoznačná vyjádření, podpořená pseudohumanistickou češtinou: „Kaple královská zpěvní / smýččená míšky pacholátek / mestem chorálu prolévána / už očekává pána.“

Cestou osobitého básnického experimentu postupoval ve své poezii MILOSLAV TOPINKA. Již jeho prvotina *Utopír* (1969) vytváří přízračný básnický svět, rustikální a archaický, zlověstný a krutě groteskní, který je postaven na příznačném básnickém lexiku (archaismy, knižní výrazy, slova řídká a neobvyklá, ale hlavně množství básnických neologismů). Básně působí jako magická zaklínadla, zařkadla, čarodějnické formule a čerpají z různých vrstev folkloru žánrově i tvarově (čtyřveršové strofy, hojné užití asonancí, baladičnost). Výsledkem je soumravná zimní hororová krajina gest osamělosti, ohrožení a strachu: „Nemohu za nimi / bojím se krys / mohou mě proměnit / v rezavý kyz // Než krysí svědomí / začne je hrýzt / vše co si spískali / musí si sníst.“ V druhé sbírce *Krysí hnízdo* (1970, většina nákladu zničena; 1991) jde autor v básnickém experimentu ještě dále ve snaze vytvořit zcela svébytný magický svět slova. Už v citované básni Jinudy z předchozí sbírky se objevil příznačný motiv krys, který se v podobě totální metafory světa jako krysího hnízda rozrůstá v nové sbírce, jež je až beckettovsky děsivou vizí vylidněného světa. Nesporně se do této fantomatické vidiny promítly i symptomy dobového ohrožení, v němž se ocitla česká kultura po srpnu 1968. Skladba je členěná do větších celků, ty se pak štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí i pomocí vizuálně experimentálního textu, který je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován. Ve svém experimentu pod vlivem výtvarného vidění (interpretace básně jako „textuobydlí“, v němž se dá přebývat) dospívá až k vytváření jistých návodů na život, výkresů fantaskních světů a nakonec k rimbaudovské představě popření textu zvýrazněním samotné autentické básnické existence: „Text je jen stopa, / otisk/obtisk [...] Rimbaud / to říkal jen jinými slovy: ‚Hlavním dílem básníka je / jeho básnická existence.‘“

Komplikované a bolestné existenciální a spirituální polohy mladé poezie hravě imaginárním, ironicko-sarkastickým gestem odmítl ve své prvotině *Newton za neúrody jablek* KAREL SÝS (1969). Je to poezie otevřená radostnému objevování života, která se hlásí k dědictví básnické avantgardy, k Rimbaudovi, Apollinairovi a Nezvalovi, zvýrazňuje zázrak imaginace, úlohu humoru, smyslového a smyslného poznání, revolty proti setrvačnosti a zvyku. Jeho podoba Hamleta, jenž se v Holanově pojetí objevil v české poezii šedesátých let, je zcela jiná: „Hamlet (melancholicky vystoupí): zbytečnej ach ano / jak Newton za neúrody jablek / jak vousatá drezína postavená mimo zákon / jak diskobol jenž přišel o pravičku při loupeži pomerančů v n. p. Hesperidky / jak Werther vystavený na odiv dámám s cikorkami místo ňader / jak hovno císaře Rudolfa / jak sirkonoš jenž spadl do studny / jako péro z kavalce kurvy jako vypšouklá petarda.“ Lyrický mluvčí ironicky glosuje roli básníka, jeho stylizace kolísají mezi sebeironickou intimní zpovědí neobratného milovníka a smilného klauna a adorací smyslově materialistických zázraků života. Z tohoto postoje vyrůstá i představa básně, která je „steskem po zázracích“, a poezie jako touhy vymknout se gravitaci zvyku. Sýsovy básně jsou ve své většině vytvářeny aso-

ciativním způsobem, využívají techniku montáže, mají často situační jádro a pracují i s dialogem jako konstrukčním prvkem (některé jsou dialogem několika hlasů a připomínají divadelní skeče či scénická pásma). I grafické členění sbírky vykazuje zvláštnosti: zcela chybí interpunkce (s výjimkou dvojteček, které bývají postaveny na začátek verše) a autor pracuje s množstvím závorek (do nichž uzavírá nejen komentáře, glosy, poznámky a podtituly básní, ale i podstatná sdělení). V protikladu k dobovému existenciálnímu odcižení přináší Sýsův debut radostnou a nekomplikovanou, přitom však autentickou a spontánní básnickou zprávu o básníkově milostné výchově a citovém dospívání.

Pro řadu autorů mladé poezie konce šedesátých let byl příznačný magický vliv Holanův (hlavně jeho *Noci s Hamletem*, „příběhů“ a pozdní reflexivní lyriky). Mladí básníci,



Typografická úprava Ivana Urbánka, 1969

vedení tímto vzorem, si vytvářeli obdobně stylizované básnické labyrinty, do nichž promítali existenciální gesta, paradoxy dějinné, milostné deziluze i metafyzická tušení. Někteří z nich se k Holanovi manifestačně přihlašovali ve svých prvotinách. PETR CINCIBUCH uzavřel svůj debut *Panenství* (1969) symptomaticky cyklem Noc s Vladimírem Holanem (věnovaným Vladimíru Justlovi), v němž se objevuje řada tematických, myšlenkových, kompozičních i tvárných shod s Holanovou skladbou, jako například postavy Eurydiky, Julie, Hamleta, Shakespeara, reflexe o smrti, dětství, gnómická a enigmatically působící básnická výpověď: „Svítá. / Shakespearova lebka nepřezila Hamleta. / Buď ti to útěchou. // Slunce se dotklo Eurydichiny paty. / Brzy oschnou ojínné švestky, / slunečnice se obrátí k východu. / A Julie, / nezapomeň na ni, / bude nám oběma družičkou.“

Zcela pohlcena Holanovým uhrančivým světem je VĚRA PROVAZNÍKOVÁ ve sbírce *Dítě se zvonem* (1969). Autorčiny pateticky exaltované verše unikají do abstraktních poloh: „Kolikero výkřiků / pro jediné smlčení Boha! // Kolikero proměn / v lidském zpěvu / při pohledu na TUTÉŽ propast!“ Vyhrocená konfrontace naděje a tragiky života, který si uvědomujeme jen vzhledem k jistotě smrti, je variována prostřednictvím obrazů Boha a Krista, motivů bolesti, krve a marné erotické touhy v reflexe o lásce, posledních věcech člověka, o existenci Boží a roli času.

■ Meze liberalizace

Navzdory značnému uvolnění zůstala i v šedesátých letech stranou publikačních možností řada básníků různých generací a jejich děl. Nebyly pochopitelně vydány skladby a sbírky vznikající na přelomu čtyřicátých a padesátých let jako vášnivá polemika s nástupem totality (Jan Zahradníček: Znamení moci, čas. Student 1968, č. 18–21, náklad z roku 1969 byl až na několik desítek kusů zničen; Jiří Kolář: Prometheova játra, náklad byl zničen ve sloupcových korekturách; Vladimír Vokolek: Únor, Rekviem za Jana Masaryka, Kašpar Hauser, všechny tři skladby vyšly až v souboru Vokolkova díla *Ke komu mluvím dnes*, 1998). Rozmetána byla připravená edice poezie Zdeňka Rotrekla a Ivana Jelínka, zcela nevydána tehdy zůstala díla představitelů alternativní kultury padesátých let (autoři edice Půlnoc Ivo Vodseďálek, Egon Bondy, Jana Krejcarová; většina tvorby českých surrealistů Zbyňka Havlíčka, Vratislava Effenbergra, Karla Hynka a jiných, vznikající od konce čtyřicátých let; verše Jiřího Kuběny, Violy Fischerové, Jiřího Veselského aj.), mnohá díla experimentální povahy, publikační prostor nezbyl ani pro řadu mladých autorů šedesátých let. Tento značný rezervoár nevydané tvorby nacházel v sedmdesátých a osmdesátých letech vydavatelské možnosti prostřednictvím domácích samizdatových edic či exilových časopiseckých a nakladatelských aktivit.

Poezie v exilu

Bez výrazného kontaktu s domácím literárním kontextem se vyvíjela poezie vznikající v exilu. Její obraz byl přitom v základních konturách stvořen již v desetiletí předchozím a tvorba většiny exilových básníků i v šedesátých letech rozvíjela charakteristická exilová témata, jako byla ztráta domova, nemožnost návratu, obtíže asimilace v cizím prostředí, vykořeněnost a smutek. Jen nemnoho exilových básníků se s těmito danostmi exilového osudu dokázalo vyrovnat výsostným a novátorským tvůrčím činem, obvyklejší byly konvenční variace tradiční básnické dikce.

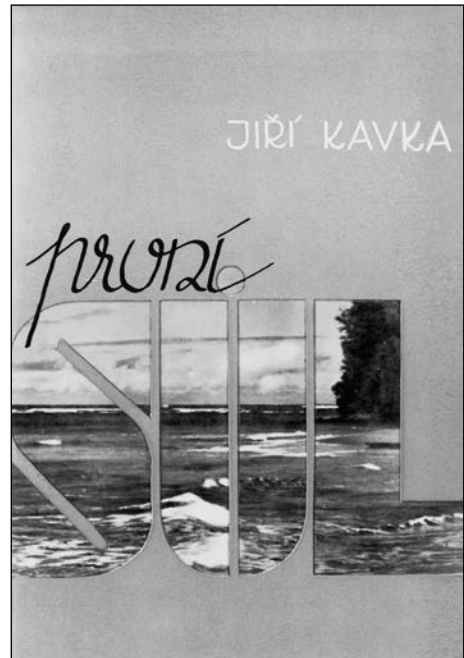
Témata domova, rodné krajiny, rodičů, dávného dětství jsou dominantní například pro tvorbu PAVLA JAVORA (vl. jm. Jiří Škvor) a jeho hledání jistoty, která je v protikladu vůči cizině, v níž básník musí žít. V knize *Kouř z Ithaky* (New York 1960), která je výběrem básnickovy emigrantské poezie, Javor s vypjatou citovostí vyslovuje touhu po existující, přesto však nedosažitelné zemi, neutěšenost své nynější situace v novém prostředí a víru v budoucí návrat. Na umělecky vyšší úrovni je sbírka *Nedosaženo, nedomilováno...* (New York 1964), v níž pod vlivem rozčarování z politického vývoje mizí náznaky iluzí a sentimentality, básníkův tvrdší pohled je tematicky bohatší a více se soustřeďuje na reálnou situaci. Téma domova se autorovi již nespojuje jen s dávnou idylou, ale také s jeho současnou neutěšeností, jistota víry již nepřekrývá bolest, a navíc se proměňuje ve vědomí nezbytnosti boje. Sbíрка tak přechází od původního stesku k vyjádření tragédie exulantů a celého národa. Javorovy básně přitom mají nadále kladné vyznění, vyjadřují vyrovnanost a důvěru v život, která nemizí ani v okamžiku smrti přátel či při meditacích o smrti vlastní. Smír je patrný i v básních milostných, které mají v obou sbírkách svůj samostatný oddíl a v nichž je autorův postupný posun od citovosti k problémovosti zvlášť patrný.

Konvenční obraznost, nevynalézavá veršová výstavba a ornamentálně variační technika jsou charakteristickými rysy sbírky EMANUELA JINDŘICHA POPERY *Zamčené dveře* (Hamburk 1961). Motivy ztracené vlasti vystupují rovněž ze sbírky L. M. SOUKUPA *Cesta a setkání* (Mnichov 1963), vzpomínkový ráz má kniha JAROMÍRA MĚŠTANA *Potměchuť svoboda* (Mnichov 1962), zkušenost misionáře v Peru využívá ve své sbírce *Podzim v mé štěpnici* CHRYSOSTOM MASTIK (Mnichov 1962), spíše životopisným dokumentem je strojopisná novo-

ročenka na rok 1965 bývalého surrealisty **BOHUSLAVA BROUKA** *Dvacet let svobody* (Londýn 1965). I další exiloví básníci obkružovali utkvělé téma ztracené vlasti, aniž by dosahovali významnějších básnických inovací, takže jejich verše jsou spíše zajímavým psychologickým dokumentem než skutečnou poezií (František Klátil, Josef Sládek, Přemek Kocián, J. V. Toman-Tománek, Alexandr Mikula, Miloslav Zlámal aj.).

Náročnější představu ryze reflexivní poezie se pokoušel realizovat **JIŘÍ KAVKA** (vl. jm. Robert Vlach), známý spíše svými humoreskami. Typickým příkladem se stala sbírka *První sůl* (Řím 1962), napodobující Holanovy básně z třicátých let metaforickým křížením konkrétního a abstraktního. Namísto Holanových přesných analýz duchovního stavu však Kavka zaznamenával jen neurčitý pocit osudovosti. V poemě *Plavba* (Mnichov 1962) se básník stylizuje do postavy Odyssea, který se vydal na plavbu, aby „zachoval nevýslovné“, a při návratu si uvědomí, že Pénélopé, k níž údajně míří, je smrt. V této abstraktní poloze probíhá a končí básnickova cesta životem, blíže uchopitelná pouze v alegorické rovině příběhu. Duchovní svět jeho odtazité poezie je jak jen možno svébytný, životní empirie se v něm uplatňuje jenom jako zdroj obraznosti. Na rozdíl od exulantských Javorových básní v ní také nehraje roli dobová a autorova reálná osobní situace.

Básnický nejosobitější je v kontextu exilové poezie šedesátých let tvorba Milady Součkové a **IVANA JELÍNKA**. Jelínkova poezie, pro niž byla dosud příznačná příbuznost s hermetismem Vladimíra Holana z jeho básnických počátků i návaznost na symbolistickou poetiku valéryovskou, zprostředkovanou zejména tvorbou Josefa Palivce, prošla v šedesátých letech významnou proměnou. Po delší odmlce, způsobené Jelínkovým několikaletým pobytem v USA, se po návratu do Evropy znovu vrátil k básnické tvorbě, již shrnul do sbírky *V sobě letohrad* (Řím 1965, verše z let 1956–65). Z hlediska jeho básnického vývoje je knihou rozhodující; autor v ní vytvořil svérázný a komplikovaný svět využívající příběhy z řecké mytologie a látku novozákonní. Archaismy i básnické neologismy, spínání kontrastních slov, expresivita výrazu, v němž abstrakta, filozofické kategorie, pocity a stavy



Obálka Vojtěcha Jirků, 1962

duše ožívají v dynamice obrazu či příběhu a nesou symbolickou platnost, utvářejí poetiku sbírky, která je projekcí hluboké náboženské víry („Ó vím, ó vím, / že se osvěžím / Bohem svým / sobě utruje se, / v sobě Letohrad“) i touhy po lidské vstřícnosti: „Když někdo tluče na dveře, / moci být tím, kdo otevře.“

Pro Jelínka je poezie autonomní formou sebeprojekce, osvobozená od jakékoli služebnosti a ovládaná především zákonitostmi jazyka, jenž chce být nejen médiem jeho poezie, ale zároveň má vytvářet jakýsi ontologický prostor, v němž se děje básníkovo bytí. Tato touha, aby poezie nalézala smysl v sobě samé, aby byla cestou k „prvotnímu, matečnému, prvopulzujícímu, ke středu“, se nejzjevněji projevuje v jeho až laboratorní práci s jazykem. Slovo je mu nejen stavebním materiálem básně, ale osamostatňuje se a zvěčňuje se, jako by bylo nápodobou Slova prapůvodního, jež bylo na počátku veškerého stvoření, tedy i tvorby. Takto zvěčnělé slovo nechce být svázáno syntaktickými pravidly, která básník vnímá jako vnějškový a příliš lidský konstrukt, proto je Jelínkova syntax velmi neprůhledná a výrazně deformovaná. Jelínkův vztah k jazyku je ještě podpořen tím, že veškerá jeho básnická tvorba vzniká v emigraci, v jazykově cizím prostředí, a chce-li se básník zčásti dotýkat domova, dotýká se jej pouze v jazyce básní, jež mají své osobité zákonitosti básnického mýtu. Proto jeho vztah k domovu nezakotvuje ani v žádných historických reminiscencích, ani v sentimentu vzpomínky, protože je doma především ve své poezii.

Cestou k alegorickým symbolům, využívajícím opět mytologické tradice křesťanské i antické a číselné symboliky ve snaze vytvořit metafyzické univerzum života i světa, směřuje i sbírka *Sochy; Sedm částek* (Řím 1970). I zde je obraz nicoty, zmaru („Proč v zubech lebek samá hlína? / Proč v obklopeném nebi jíl? / Z kostěné číše již ne vína / upíjí rytec Pustoryl.“) překonáván tvůrčím činem vyslovení: „Hlas nad blankyty / i nad olovo / je píseň slovo.“

Oběma sbírkám vydaným v Římě je opět společně svrchované, až aristokratické gesto tvůrce, vydobývajícího si nezávisle na vnější skutečnosti svůj vlastní básnický jazyk, plný složitě zadrhlých syntaktických deformací, archaismů i novotvarů, oxymóronů, hříček a aliterací. Vůbec slovo a s ním spojené ticho i mlčení je středem básníkovy pozornosti, neboť v něm spatřuje nikoli pouhý prostředek básně, ale způsob existence a identifikace – bytí ve slově a slovem je skutečnou možnou cestou k dosažení opravdového vztahu, ke splynutí s blízkou bytostí i k vášnivému prožití transcendentálního.

V Římě vycházely sbírky básní i poúnorové exulantce MILADĚ SOUČKOVÉ, jejíž exilová básnická prvotina *Gradus ad Parnassum*, vydaná v Lundu v roce 1957, přinesla citlivý ponor do vlastní paměti. I sbírky z šedesátých let *Pastorální suita* (Řím 1962) a *Alla Romana* (Řím 1966) jsou, obdobně jako její předchozí kniha, zasněnými básnickými prostory vyvolanými z paměti, které připomínají Ivana Blatného (autorka udržovala přátelské vazby s některými členy Skupiny 42). Jemná melancholická smyslovost i vytříbený, kultivovaný jazyk společně s uměním zámlky a fragmentárnosti se podílí na vzniku nostal-

gicky zaměřeného světa, v němž ožívá domovská jihočeská krajina a rozměr intimního mikrokosmu důvěrných, drobných věcí společně s italskými realitami a častými odkazy na kulturní kontext, související zejména s výtvarným uměním. Jisté reflexivní uvědomění si osudu, rytmizované steskem, a zdrženlivá emocionalita u Součkové zabraňuje tomu, aby se působivá vzpomínka stala pouhým sentimentálním obrázkem; zůstává tak v nedopovězené poloze čehosi vzdáleně blízkého. Prolnutí českého a italského prostoru, v nichž obou jako by autorka svým způsobem dlela naráz, je opět obdobně jako u Blatného zvýrazňováno i formálně užíváním makaronismů.

PRÓZA

Proměny české prózy šedesátých let charakterizuje zánik jediné závazné normy, narůstající tolerance k individuálním cestám a řešením a z toho plynoucí rozšiřování škály poetik. Tato stylová a žánrová diferenciacie tvorby byla doprovázena edičním návratem autorů, kteří po roce 1948 nesměli publikovat, ale také nástupem nové generace autorů, k nimž v té chvíli byli počítáni i ti, kteří díky proměně společenské atmosféry opožděně debutovali texty vzniklými v předchozím desetiletí. Obnovovány byly rovněž rekreativní funkce literatury.

Přes toto směřování k diferenciaci lze sledovat několik zásadních pohybů, které prozaickou produkci tohoto období spojovaly. Vedle generační obměny to byl zejména proces postupného rozpadu sjednocujícího společenského ideálu, přechod od budovatelského nadšení k deziluzi a skepsi v pohledu na možnosti radikální společenské a mravní přeměny, rehabilitace jedince a jeho niterného světa, odvržení přímočaré společenské služebnosti a návrat ke koncepci literatury jako autonomního univerza vytvářeného svébytnými uměleckými prostředky. Významnou roli přitom sehrála snaha vymknout se predestinovanému řádu „velkých dějin“ a orientovat se na soukromý „život kolem nás“, na nejvšednější realie a příběhy, odkrývající skutečnou podobu lidského bytí. Ať se již autoři obraceli k tématům z historie, inspirovali se prožitkem války a okupace nebo reflektovali problematiku, kterou zrodil pokus o socialistickou přeměnu společnosti, lidské jednání přestávali nahlížet z hlediska třídních kategorií a znovuobjevovali individuální etiku a osobně motivovanou hierarchii hodnot. Optimistickou představu člověka jako vědomého představitele historického pokroku nahradila skeptická koncepce jedince tragicky sevřeného a drceného okolnostmi, jež postupně v průběhu desetiletí nabývaly na nesrozumitelnosti a absurditě a které naznačily i existenciální dimenzi bytí. Důraz se přesouval na etické konflikty postav a jejich rozpaky nad praktickým fungováním nastoleného společenského režimu, ale také na problematiku citového života. Typizované postavy byly nahrazeny individualizovanějšími a psychologicky profilovanými postavami s jejich denními citovými, rodinnými či pracovními problémy. Tyto procesy se promítly rovněž do proměn žánrové struktury, kde v první fázi nabývaly podoby odklonu od velké románové epiky směrem k drobnějším prozaickým žánrům a k útvarům stojícím na pomezí publicistických žánrů. Od druhé třetiny desetiletí lze pozorovat i snahu o velký společenský román, od něhož se však nově očekávalo, že syntetizuje rozpaky a pochybnosti o nastoupené cestě.

Jestliže v první polovině desetiletí ještě převládala snaha o očištění jednotného společenského ideálu a obnovení ryzosti, v druhé polovině pochybnosti o jeho pravosti a oprávněnosti značně zesílily. Mírou historicko-společenských procesů se i zde stal jedinec a jeho vnitřní svět. Od pojetí světa jako bezproblémově poznatelné danosti se tak česká próza propracovávala nejen k politicky odvážnějším a myšlenkově složitějším výpovědím o aktuální přítomnosti i minulosti, ale i k posilování autonomního rázu fiktivního světa literatury, k významově znejasněným postavám, pluralitě pohledů personalizovaných vyprávěcích situací, k postižení všednodenní odcizenosti lidských činností a životního stereotypu, doprovázeného významovou a motivickou vícevrstevností, a ke konfrontaci skutečného světa s uměle vytvořeným světem řeči a textu.

Pro exilovou literaturu bylo v šedesátých letech charakteristické podstatné zvýšení ediční aktivity, na němž měli podíl nejen renomovaní autoři, ale i spisovatelé do té doby známí jen z časopiseckých příspěvků. Výrazný podíl na exilové knižní produkci si zachovala literární, filozofická a společensko-politická esejistika. Rozsah domácí nevydané tvorby se v šedesátých letech v důsledku vydavatelské liberalizace zmenšil, přesto i v tomto období zůstalo nevydáno množství textů z padesátých let, zejména z okruhu druhé surrealistické generace a z okruhu tvorby inspirované podněty Skupiny 42.

Proměny reflexe válečné zkušenosti

V první fázi vymaňování se prózy z budovatelských představ o literatuře a její společenské funkci sehrála důležitou roli próza s tématem války. Navzdory velké frekvenci této tematiky v literatuře předchozího desetiletí byla na konci let padesátých problematika okupace, koncentračních táborů a nově především židovského osudu a holocaustu opět pocíťována jako velmi aktuální. Bylo to dáno tím, že pro autory i čtenáře byla válka a okupace stále ještě součástí nedávné osobní zkušenosti, zároveň však již byla realitou natolik vzdálenou, že při jejím zobrazování bezprostřední potřeba přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a slavit hrdinství odboje ustupovala literárnímu modelování obecně lidských situací. Jako neinspirativní se také postupně začal jevit patos, se kterým byla válečná tematika po roce 1948 využívána k ideologickému zúčtování s minulostí („zrádnou buržoazií“), respektive k potvrzení významu komunistické strany a Sovětského svazu jako jediných pozitivních aktérů domácího odboje a mezinárodního boje proti fašismu.

Místo ilustrace ideologických schémat začal prozaiky zajímat individuální prožitek, úděl jednotlivce, který se dostal do soukolí necitelné mašinerie. Téma války tak provokovalo ke stále novému tázání po příčinách a projevech zásadní krize lidství a vnášelo do literatury i otázky existenciální. Důležitým problémem se stala osobní odpovědnost člověka a jeho možnost ubránit se zvůli neomezené moci a zachovat si své vlastní já. Jednotliví autoři se pokoušeli motivicky, emocionálně i intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako osudové zkušenosti, tragické předurčenosti i dědictví, jež se „zadřelo“ do života i duší jedinců. Vpád této tematiky do české literatury ke konci padesátých let, obvykle (nepřesně) označovaný jako „druhá vlna válečné literatury“, tak předznamenával pohyby, které v desetiletí následujícím zasáhly i prózu se současnými náměty.

■ Škvoreckého Zbabělci

Rozhodujícím „testem“, nakolik je původní budovatelská norma ještě závazná a co si je možné v danou chvíli při jejím porušení dovolit, se na konci padesátých let stala knižní prvotina JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Zbabělci*. V roce svého



Josef Škvorecký

publikování (1958) zapůsobila jako zcela mimořádný fenomén, jako náhlé a nečekané narušení tradiční heroizace květnové revoluce z roku 1945 coby vyvrcholení národního a sociálního odboje a také jako nepřímá polemika s tím pojetím literatury, které tehdy reprezentovala Drdova Němá barikáda. První verze románu ovšem vznikla již v letech 1948–49, a když byl po letech, kdy nebyla šance na jeho publikaci, román „vytažen ze šuplíku“ a stal se literární událostí, znamenalo to svým způsobem návrat k jiným možnostem literárního vývoje, které na čas zablokoval únorový převrat. Román vyprávěný v první osobě mladým Dannym Smiřickým – postavou, jež i nadále zůstane autorovým literárním alter

egem – zachycuje z pohledu příslušníka „válečné a jazzové generace“ konec druhé světové války, respektive květnový revoluční týden v autorově rodném Náchodě (nazývaném zde Kostelec). Dobové čtenáře a recenzenty překvapil ironicky demaskující pohled a výsměch, s nímž autor zaútočil na patetické, na odív stavěné vlastenectví a konfrontoval je s reálnou zbabělostí, opatrnictvím a prospěchářstvím měšťáků. Květnové povstání na malém městě se Dannymu jevilo jako parodie sebe sama. Proti diktátu ideologických modelů, společenských rituálů a kultů postavil spontánní vitalitu prožitku (hudby, erotiky), proti patosu nadosobních dějinných procesů každodenní realitu a intenzitu přítomné chvíle, proti společenským mýtům záznam vnější skutečnosti, lidské řeči a myšlení. Škvoreckého strážlivá věcnost se tu přitom doplňovala s jeho smyslem pro groteskní a humorné stránky prožívané historie a se schopností za iluzemi a frázemi vnímat skutečné pohnutky lidského jednání. Nekonvenčně a provokativně tehdy zapůsobilo samotné vyprávění v první osobě a zcivilňující využití hovorového jazyka a studentského slangu, které vybočovalo z českého kontextu a odkazovalo k autorově obeznámenosti s angloamerickou literaturou.

Zbabělci představují generační zpověď, autorovu groteskně výsměšnému pohledu se ale nevyhnula ani kresba samotného vypravěče a jeho vrstevníků. Přesto však velká část dobové kritiky nebyla na tehdy nezvyklou formu subjektivizovaného vyprávění připravena a postrádala výslovný odsudek postojů mladých hrdinů a vytyčení pozitivní společenské alternativy ke světu měšťáků.

Ve Škvoreckého románu tak recenzenti nacházeli urážku Rusů, Rudé armády a mnoha neznámých hrdinů Květnového povstání.

Vydání Zbabělců se setkalo se značným kritickým ohlasem nejen v oficiálních literárních a politických kruzích (Ladislav Štoll, Karel Nový, Josef Rybák), ale i u osobností, které byly z veřejného literárního života částečně nebo úplně vyloučeny (Václav Černý, Ferdinand Peroutka). Jakkoli se obě tyto skupiny pochopitelně zásadně rozcházel ve svých ideových východiscích, jejich úvahy nad Škvoreckého dílem je v některých soudech přivedly k paradoxní shodě. I demokratická kritika odmítla Dannyho „antiideologičnost“, byla velmi rozpačitá nad jazykovou stránkou díla (zejména v oblasti lexikální), a do jisté míry neporozuměla ani koncepci postavy Dannyho coby tzv. nespolehlivého vypravěče. Exilový literární kritik Václav Michl se v australském Hlasu domova v roce 1962 s domácí ortodoxní komunistickou kritikou dokonce shodl i v zásadním odporu ke Škvoreckého „dezinterpretaci“ Květnového povstání a k jeho pohrdání statečností prostých občanů. Naopak téměř nadšen nad Zbabělci projevil autorovi generačně nejbližší exilový publicista Jan Tumlíř a historický smysl díla rozpoznal i Pavel Tigrid. Z naznačené konfrontace kritických stanovisek zástupců politicky a ideologicky nesmiřitelných táborů je však patrný zásadní význam Škvoreckého románu, který navzdory mnoha nepříjemným bezprostředním důsledkům předznamenal možnosti budoucího vývoje české prózy.

V kontextu tehdejších politických snah o znovuutvoření dozoru nad literaturou a uměním byl však problém „Zbabělci“ řešen až na nejvyšší úrovni: v lednu 1959 se románem zabývaly dvě schůze předsednictva Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů a zasedání politbyra ÚV KSČ. Po tvrdé kritické kampani v domácím tisku bylo dílo na pokyn ÚV KSČ na celostátní konferenci spisovatelského svazu v březnu 1959 jako exemplum odsouzeno a zbývající část jeho nákladu byla stažena z prodeje. Očekávané autorovy existenční potíže se omezily na jeho nucený odchod z místa zástupce šéfredaktora časopisu Světová literatura a v několikaletý tichý zákaz publikovat. Osudy románu tak v podstatě naznačily meze, kam se v danou chvíli mohlo ubírat zpochybňování norem a problematizování ideologických konstant, jimiž mělo být utvářeno historické povědomí a sebevědomí české poválečné společnosti. Znovu pak Zbabělci mohli vyjít až za poněkud změněné situace v roce 1964 (v zčásti přepracované, autorem však akceptované podobě). Události spjaté s vydáním Zbabělců Škvorecký zachytil v knize Samožerbuch (Toronto 1977, se Zdenou Salivarovou).

■ Jiří Weil, Arnošt Lustig a znovuobjevení židovského tématu

Součástí znovuoživení literárního zájmu o válku a okupaci na konci padesátých let byla aktualizace tématu, které se zejména v následujícím desetiletí stalo velmi frekventovaným: problematiky Židů, židovského osudu a holocaustu. V dobových souvislostech byla přitom akcentována zejména obecně

lidská složka tohoto tématu, tedy motivy degradace lidství nepřátelskou totalitní mocí (a z ní plynoucích pocitů strachu, ohrožení a vydědění) a naopak motivy spontánní lidské sounáležitosti a soudržnosti navzdory krutým okolnostem.

Takto orientované prózy přímo či nepřímo navazovaly na poválečnou tvorbu Jiřího Weila, zejména na jeho polodokumentární, existenciálně laděný román *Život s hvězdou*, jenž byl v roce svého prvního vydání (1949) velmi negativně přijat Ivanem Skálou a dalšími kritiky, kteří bojovali za socialistickou literaturu a považovali jej proto za exemplární případ „zbabělého poraženectví a kapitulantství“. Sám JIŘÍ WEIL, který po tomto odsudku nemohl osm let publikovat, se k židovskému tématu vrátil historickým románem *Harfeník* (1958) a zejména knihou *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958), kterou kritika zaznamenala jako pietní vzpomínku na holocaust. Próza psaná člověkem, jemuž se poštěstilo uniknout transportu a tím osudu židovského společenství, transponuje téma likvidace Židů do roviny tragédie o neodvratnosti osudu. Je důmyslně komponovaným textem, pracujícím s kombinací různých výpovědních rovin a jim odpovídajících stylových poloh, od strohé mluvy faktů ze seřadiš, dokumentárního výčtu transportů a počtu mrtvých až po biblickou intonaci navozovanou citáty ze Starého zákona.

Osobitou kompoziční výstavbou, kombinující fabulaci a specifické vyprávěcké gesto s historickými fakty a dokumenty, se vyznačuje také Weilovo poslední dokončené (a posmrtně vydané) dílo. Román *Na střeše je Mendelssohn* (1960) je složen z několika paralelně rozvíjených dějových pásem, jež jako sémantický princip propojuje střídání obrazu ustrnulého člověka a sochy „v pohybu“; motiv sochy tu přitom má funkci v podstatě synekdochickou: představuje úděl celého židovského společenství. První z dějových pásem prózy tvoří téměř reportážně podaný sled epizod prezentujících pražské působení jednoho z hlavních tvůrců protizidovských zákonů Reinharda Heydricha a atentát na něj. Heydrichův příkaz odstranit ze střechy Rudolfiny sochu Žida Mendelssohna pak vtahuje do sítě příběhu další děje: válečné osudy dvojice dělníků, kteří příkaz provedli, a řadu dílčích příběhů spojených bizarností postavení, v němž se Židé za okupace ocitli. Konstrukce díla vzbudila rozpaky; kritika postrádala scelující epický princip, nebo naopak důsledné uplatnění principu románu reportážního. Neobvyklou kompozicí románu však autor-vyprávěč zdůraznil svou roli pouhého zprostředkovatele výseku okupační reality, která odkrývá absurdní logiku nacistické moci a generuje tragické, ale i tragikomické situace a příběhy.

Významným impulzem k rozšíření zájmu o židovské téma se staly knihy ARNOŠTA LUSTIGA *Noc a naděje* a *Démanty noci*, vydané krátce za sebou v průběhu roku 1958. Oba povídkové soubory exponovaly židovské téma v obrazech života v ghettu, ve svérázném světě s vlastními zákony a vlastní morálkou. Zdrojem Lustigova autorského gesta byla snaha o maximální autenticitu

vyjádřeného prožitku, která v kontextu české literatury znamenala radikální popření dosud závazné historizující a objektivizující perspektivy. Jeho prózy zpravidla vyrůstají z věčného záznamu nepřikrášlené každodennosti ghatt a variují motivy vyčleněnosti, ohrožení, úzkosti, strachu. Velké míry deheroizace tématu přitom Lustig dosáhl již volbou protagonistů jednotlivých povídek – ke svému boji nedostatečně vybavených postav z okrajových věkových skupin (dospívajících dětí, případně starců), ale i tragickým zakončením většiny příběhů. Vnější charakteristiky postav i obraz vnějšího světa jako historického časoprostoru jsou přitom stlačeny na minimální mez. Postavy, uvězněním zbavené dosavadních sociálních i mravních jistot, si svůj přítomný svět teprve vytvářejí. Hraniční stavy bídy, hladu, bezpráví a neustálá blízkost smrti je vedou k činům, jejichž prostřednictvím hledají mravní řád nutný k zachování lidství, k naději, lásce a soudržnosti; jejich osud však většinou končí v pasti předurčeného.

Posun vyprávěčské perspektivy do světa vnitřního prožitku a maximální zhuštění výrazu plného náповědi a zámlk otevírají čtenářům druhý, skrytý významový plán. Vyzázení individua z času objektivní „dějinné nutnosti“ je podtrženo i charakteristickým „rozpínáním okamžiků“ rozhodujících činů, autonomizací času naléhavého prožitku na čase vnějšího světa.

Lustigovy první soubory povídek – z nichž *Démanty noci* jsou kompozičně scelenější a prozrazují větší pevnost hledaného lyrickoepického výrazu – předznamenaly autorovu další tvůrčí cestu, ale také širší konjunkturu existenciálně nahlíženého židovského tématu v próze šedesátých let. Lustig sám se ovšem nejprve pokusil z námětového okruhu prvních dvou knížek vystoupit a nahlédnout židovské téma z jiného úhlu. V knize *Ulice ztracených bratří* (1959) se soustředil na bizarní evokaci atmosféry prvních poválečných let a na příběhy mladých lidí, jež prožitek války natrvalo vyšinul z normálu. Většinou dosti složitě komponované krátké prózy v náznacích obnažují nezakotvenost protagonistů, ztracených existencí, které přišly o kontakt s nejbližšími a často i o schopnost žít a z přítomného světa unikají do dobrodružství a fantazie. Ústřední, nejrozsáhlejší próza souboru *Můj známý Vili Feld* (po přepracování vydanou samostatně roku 1961) autor pojal jako prolínání dvou časových a dějových pásem: válečné minulosti a poválečné přítomnosti. Vyprávění v četných retrospektivách zpřítomňuje osudy titulního hrdiny, paradoxně zdolávajícího všechna úskalí okupace a života v ghettu snáze než vlastní neschopnost zakotvit v poválečném světě. V pozadí Lustigovy prózy se rýsuje idea konfrontace dvojího postoje k životu, v závěrečném finále pak motiv vykořeněnosti, jenž se stal ústředním tématem následující prózy.

Novela *Dita Saxová* (1962) je dějově rovněž situována do doby poválečné, do vnějškově poklidného prostředí pražského domova osiřelých židovských dívek, jejich prvního útočiště a přestupné stanice. Základní ideou autora a intencí díla je tlumočit složitost života těch, „kteří se vrátili z války příliš mladí, než aby



Arnošt Lustig

mohli být ponecháni jen sami sobě, a příliš vyspělí, než aby někomu dovolili, aby se o ně staral“. Válka je tu pojata jako hrůzný dědictví, jež po „zákonu rasy“ a nacistické zvrle vzala mladým Židům dětství, rodiče i zázemí, do něhož by se mohli vrátit, a vrhla je do nové izolace, z níž hledají únik. Z tříště každodenních zážitků a drobných epizod modeloval Lustig portréty dívek a chlapců, především titulní hrdinky: její příběh tvoří kompoziční osu románu, jeho peripetie pak prostor a příležitost nahlédnout do jejího vnitřního světa, kde hledá zakotvení v efemérních vztazích a naplnění v neméně efemérních snech o krásném životě, jak si jej představovala v zajetí ghetta. Těžiště románu vytváří lehce načrtnutá síť psychologických sond, které ve zpětném pohledu jako by teprve dávaly smysl tra-

gickému vyústění příběhu protagonistky – smrti jako logickému následku „nejtěžšího válečného zranění“, tj. ponížení, jež ji zlomilo a jemuž nakonec podlehla.

■ Tradiční podoby svědectví o okupaci a holocaustu

Tvorba Josefa Škvoreckého a Arnošta Lustiga znamenala na sklonku padesátých let výrazné gesto, které zřetelně proměňovalo obrysy české literatury. Oživení zájmu o okupační náměty v tomto období nicméně přineslo i literární produkci, která se s dosavadní literární tradicí nedostávala do takového kontrastu a rozmanitými způsoby rozvíjela postupy předchozího desetiletí. I když je například příznačné, že v této době z beletrie začala ustupovat obvyklá odbojářská tematika (přesunovala se do literatury faktografické), někteří autoři, zejména moravští, se jí drželi až do hloubi let šedesátých. Patří k nim Jiří Kronek s románem *Chlapi* (1965), založeném na dokumentárním materiálu o partyzánském hnutí na Valašsku, Oldřich Šulěr s obsáhlou románovou kronikou *Na smětech nohách* (1966) nebo Jiří Jobánek s prózou *Havárie* (1964), v níž se odbojářské téma propojuje s tradičním příběhem-schématem milostného trojúhelníku a motivem zrad.

Někteří autoři zřetelně usilovali o nový přístup k tématu, jejich snaha o postžení vnitřního světa člověka a o individualizaci vypravěčských postupů se však srazela s konvenčními, ideologizujícími východisky. Analýzu individuální

viny a hledání vykoupení učinil PAVEL NAUMAN ústředním motivem souboru tří válečných novel *Lítice* (1959). Civilním výrazem, monologicky introspektivním charakterem a laboratorním pojetím vyprávění koncentrujícího se na problematiku viny navazuje kniha na existenciální linii české prózy. Ideové pozadí řešení ústředního problému ovšem do textu vnáší mnohokrát použité rekvizity jako boj na barikádách či dominanci neproblematizovaného dělnického, případně národního kolektivu, který tu je reprezentantem „soudu života“, před nímž vždy chybný jedinec stojí bez možnosti odpuštění. O nepřímé sdělovací postupy paraboly se opírá novela KARLA PTÁČNÍKA *Strach* (1961), která v postavách sovětského a německého vojáka konfrontuje dva rozdílné mravní světy, spoléhá se ovšem na předem dané, ideologicky motivované rozhraničení dobra a zla.

Zájem o okupační tematiku byl doprovázen i vydáváním děl, v nichž šlo o návrat až k tématům a postupům bezprostředně poválečným. Dobová konjunktura tématu války stála v pozadí nového společného vydání dvou částí rozsáhlého cyklu FRANTIŠKA KUBKY s titulem *Mnichov a sto dvacet dní* (1961) a zvláště románu VLADIMÍRA PAZOURKA *Demarkační čára* (1960). K okupaci se vrátil také BEDŘICH GOLOBEK v povídkovém souboru *Perleťová květina* (1959), který shrnuje několik drobných příběhů z všednodenního života, nebo KAREL MEJSTRÍK ve výjevech z vesnického prostředí *Smrt a les* (1959), laděných do baladické tóniny. A. C. NOR druhý díl volné trilogie *Zmučená zem* (1964) budoval v základní struktuře jako román historický, s důrazem na dramatické zápletky, BOHUMÍR POLÁCH v *Městu v temnotách* (1960) oživil některé motivy reportážní povídky z knížky *Návrat z jedné války* (1947), které začlenil do melodramaticky intonovaného obrazu života okupačního Brna, zvláště života jeho německé a kolaborantské „arizační“ společenské složky. S využitím ozvláštňující perspektivy se vrátila k tématu květnového povstání JARMILA SVATÁ, a to v próze *Pět dnů* (1959), v nichž události „velkých dějin“ podala jako ozvuk, který proniká do sklepního krytu a domovního bytu, a překryla jej prožitkem dítěte, jež vše „filtruje“ svou fantazií. Autorčin pokus o experiment však sklouzl až do sentimentální polohy.

Ke starší generaci autorů, která na počátku šedesátých let prezentovala především židovské téma, náleží také JOSEF BOR a FRANTIŠEK KAFKA. Oba se vraceli k okupační minulosti a životu v ghettu jako k osobnímu prožitku a svědectví. Josef Bor formou románové kroniky, jejíž osu utváří obraz jedné židovské rodiny, rozvíjí všední i bizarní osudy Židů od okamžiku transportu přes uvěznění v terezínském ghettu až po smrt (*Opuštěná panenka*, 1961). V Kafkových *Krutých létech* (1963) naopak dominuje osobitá, figurální kresba obyvatel ložského ghetta a bizarní tvářnost života s jeho tradicí posvěcenou hierarchií, do níž jen obtížně vrůstají první transporty českých Židů. Obě díla, oscilující mezi mozaikovitostí a snahou stmelit tvar osobně zaujatou vypravěčskou perspektivou a beletristickými postupy, více než literárně novým uchopením tématu

upoutávají působivou autenticitou původního prožitku. Zvláštní místo zaujímá v tomto kontextu Borova drobná próza *Terezínské Rekviem* (1963), budovaná jako záznam příprav židovských umělců na provedení Verdiho Rekviem, neustále narušovaných neúprosnou logikou života v ghettu. Je to hold umění, vrcholící v působivé scéně premiérového provedení (před terezínským gestapem), v níž pokorné, ztišené Verdiho finále přechází do drsného akordu vzdoru proti osudu společenství předurčeného k smrti.

■ Válka očima válečné mládeže

Nejvyšších hodnotových poloh literatura s tématem války dosahovala v těch dílech, kde vyjadřovala osobní zkušenost, a zejména tam, kde vyrůstala z osobního prožitku příslušníků mladé generace, kterou tato zkušenost zasáhla v nejcitlivějším věku. Nepřekvapí proto, že v celé řadě dalších děl s okupační tematikou je dominantní generační podtext. Lze dokonce mluvit o konjunkturu děl o „okupačním mládí“ z pera autorů, kteří okupaci a válku prožili jako mladiství či v prvních letech dospělosti – ať již v podmínkách ghatt a koncentračních táborů, nebo častěji v dusné okupační atmosféře.

Na počátku této vlny stojí – vedle Škvoreckého Zbabělců a Lustigových souborů povídek – novela JANA OTČENÁŠKA *Romeo, Julie a tma*, vydaná také v roce 1958 a zfilmovaná roku 1960 Jiřím Weissem. Otčenášková novela rovněž vyjadřovala dobovou fascinaci krutým židovským osudem, nicméně jej nahlížela z pohledu majoritní české společnosti. Tradiční milostný syžet transformovala do emotivně působícího příběhu lásky dospívajícího českého mladíka a židovské dívky skrývající se v Praze během heydrichiády. Otčenáškův přístup k problematice dospívání, odpovědnosti a hledání smyslu života po tragické zkušenosti nese některé znaky starší poetiky: postavy jsou rozvrženy podle třídního schématu a autor usiluje exponovat situace a myšlenky tak, aby spíše než individuální prožívání skutečnosti vyjadřovaly obecnější ideje. Souběžně se mu ale podařilo jednotlivé figury nahlížet z jemnější a odstíněnější perspektivy a dát jejich kresbě psychologický rozměr. Tragické vyústění sugestivní a čtenářsky velmi úspěšné prózy přineslo také nový motiv v reflexi okupační reality: pocit bezmoci, rodící se ve vědomí Čecha, který prožívá konfrontaci své osobní situace s tragickým předurčením své židovské milé, a tedy i vlastní možnost alespoň relativní volby mezi tím, zda zemřít, nebo přežít.

Většina generačních pohledů na válku byla signifikantní pro dobovou snahu nazírat válečnou minulost zdola, bez patosu, heroizace a ideových klišé, z pohledu mladých, prizmatem jejich zážitků a problémů citových a etických.

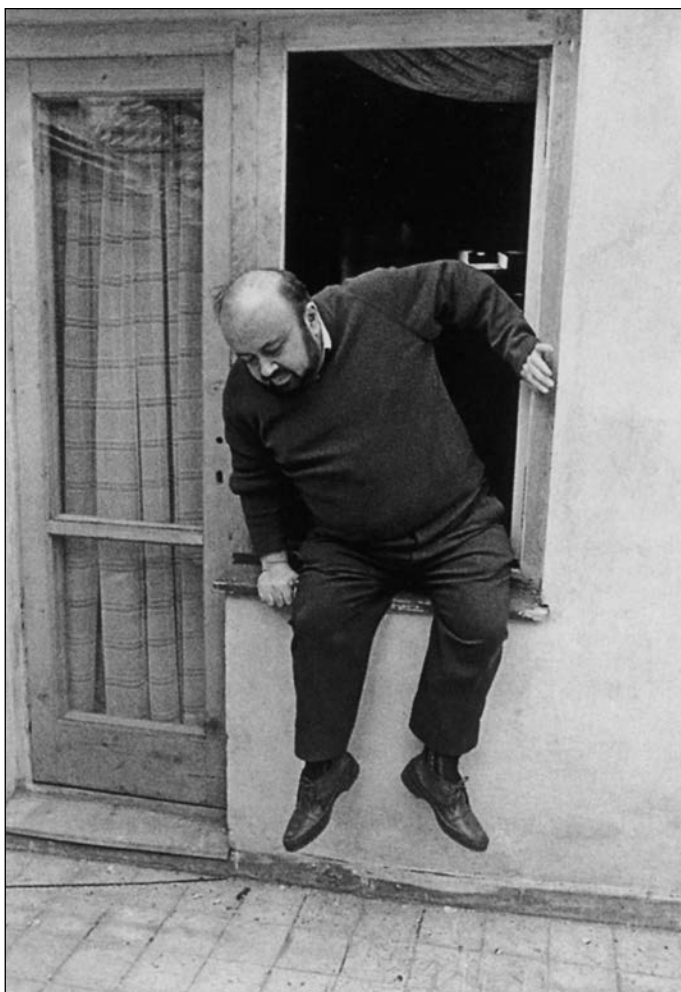
K šrámkovské tradici se například hlásí novela ALEXEJE PLUDKA *Dvě okna do dvora* (1959), příběh rozumového, citového a smyslového dozrávání chudého chlapce, kompo-

novaný jako komorní skladba o čtyřech kapitolkách, rozvíjejících motivy stesku, vzdoru, hrdoosti a touhy. Dominance milostného motivu je příznačná pro lyricky laděný debut **JIRÍHO JOBANKA** *Lodička* (1959) o dospívání mladých hrdinů v prostředí protektorátního Brna. **KAREL HOUBA** v prozaickém souboru *Po noci jitro* (1959) sice staví mladé hrdiny do vyhrocených situací, například do prostředí totálního nasazení, jsou to však více situace, jež navozují příležitost k úvahám na téma cti a necti, lidskosti a podobně než dramatické prožitky formující charakter protagonistů. Inklinace k takto pojaté charakterologické kresbě je vlastní i následující knize *Skrze skutky jejich* (1962), která se sice vymyká z linie prózy generační, nicméně je příznačná pro autorův způsob ideové profilace protagonistů – vězňů na útěku – zpětnými návraty k minulosti, k jejich životním příběhům před zatčením.

Zřetelným rysem řady těchto próz byla také tendence ke komornějšímu ladění a zužování dramatickosti dění na otázky, jež mají stav a smýšlení generace dokumentovat v jejich obecné a spíše citové rovině. To lze pojímat jako reakci na příkré oficiální zatracení Škvoreckého Zbabělců, které na přelomu padesátých a šedesátých let vymezilo generačním výpovědím a kritickým bilancím okupační minulosti úzké, ideově limitované pole. Současně to však bylo i výrazem dobové nechuti mladé generace k jakékoli hrdinské stylizaci. Příznačně tuto situaci vystihl ohlas novely **MILENY HONZÍKOVÉ** *A když byl čas* (1960). Její příběh o skupině mladých odbojářů-gymnazistů s autentickým základem vyvolal tázání kritiků po smyslu a možnostech tragicko-heroického ztvárnění okupační tematiky, především otázku, zda v tomto případě nejde jen o ideologicky motivovanou konfrontaci hrdinství generace válečné s „živořením“ generace současné a její zahloubaností do soukromých, intimních problémů.

V daném kontextu zaujímá osobité místo próza **EDUARDA PETIŠKY** *Než uzrají muži* (1960), která je vybudována z volně spjatých dějových epizod-kapitol, uvedených vždy verši navozujícími určitý základní motiv. Jednotlivé epizody jsou působivými sondami do světa dětí, které prožívají – na pozadí světa dospělých a v konfrontaci s nimi – dobu bezprostředně předválečnou až po dospívání v závěru okupace.

Ne vždy musela mít generační výpověď o válce charakter přímého vyjádření osobního zážitku, v některých případech autoři volili pro formulaci svých pocitů metaforičtější postupy. Na úzkém tematickém výseku válečného i bezprostředně poválečného života rozvíjel a obměňoval **LUDVÍK AŠKENAZY** motivy destruktivního působení války v drobných povídkách souboru *Psí život* (1959) a v prozaických miniaturách sbírky *Vajíčko* (1963). Autor volí perspektivu ozvláštňujícího podání událostí a situací s důrazem na paradox, jemnou ironii či fantazii spojenou s dětským vnímáním světa. Zatímco v prvním souboru transponuje tyto motivy do emotivně laděných příběhů zvířat, bezbranných obětí války, jež jsou vtahovány do sféry nacistického zla nebo podléhají, podobně jako lidé, následkům stresů z válečných bojišť, v souboru *Vajíčko* podkreslují obrazy válečných hrůz (například lidickou tragédií zprostředkuje lyricky



Ludvík Aškenazy

laděným příběhem-hrou nic nechápajícího dítěte). Centrem Aškenazyho miniatur se stává většinou jediná situace a příběh, který končí vzápětí poté, co začal: „kariéra“ vězně-kuchaře končí – aniž by ukojil hlad jedinou rozinkou – pádem do koše potravin s kopou vajec a smrtí; milostný příběh židovského Romea a dcerky velkouzenáře vyladuje autor do laskavě humorné prozaické pointy. Aškenazyho protiválečné prózy představují přesvědčivé zvládnutí prozaické miniatury, míscí laskavý humor s ironií až sarkasmem, poetickou obraznost se smyslem pro syrovou až drastickou realitu. (Prostřednictvím podobenství protínajícího lidské osudy s osudem zvířat se tématu války zmocnil také PAVEL NAUMAN v povídkovém triptychu *Menší zvířata* z roku 1960.)

Bilanční próze *Zed'* JAROSLAVA PUTÍKA (1962) bylo částí kritiky přisouzeno místo na rozhraní prózy publicistické a umělecké. Je to próza výrazně

intelektuální, která se rozchází zcela s tradičními syžetovými a fabulačními postupy. Vyprávění je tu druhem samomluvy (přesněji dialogu s pomyslnou postavou), která vyjadřuje schizofrenní stav bývalého vězně koncentračního tábora zápasícího se smrtí, a současně projevem jeho podvědomí. Z mnohvrstevných myšlenkových a psychologických pochodů, z útržkovitých evokací života v koncentračním táboře, vzpomínek na přátele i reflexí fyzických stavů vyrůstá výpověď o mezní situaci člověka, o jeho pochybnostech a nejistotách mířících – podle vlastních autorových slov – k otázce, zda láska, přátelství a obětavost se ještě mohou uplatnit v plynových komorách nebo v krátech po výbuších.

Novelistický debut **HANY BĚLOHRADSKÉ** *Bez krásy, bez límce* (1962) obměňuje téma židovského údelu. Příběh starého židovského lékaře, který čeká na předvolání k transportu, netvoří hlavní kompoziční osu díla a osud, jenž ho čeká, není dominantním motivem rozpínajícím dějovou linii do tragických rozměrů. Zasazen do prostředí jednoho domu a vtažen do jeho dění motivem pomoci, již hrdina poskytne jako lékař jedné z rodin ukrývajících odbojáře, se stává centrem, vůči němuž se vyhraňují a vybarvují charaktery obyvatel domu. Jsou to sondy, které v krátkých záběrech (střídá se v nich perspektiva autorského vypravěče s vnitřní perspektivou postav) míří – bez hlubších psychologických analýz – k otázce, čeho je vlastně obyčejný člověk vystavený strachu a nebezpečí schopen.

Ze stejné tematické oblasti vyrůstá povídkový soubor **JOSEFA ŠKVORECKÉHO** *Sedmiramenný svícen* (1964), z hlediska významové výstavby složitě instrumentovaný. Na rozdíl od prózy Hany Bělohradské je napůl vyprávěním vzpomínkovým, napůl těžší z již hojně využitých motivů i námětů. Dominantním pásmem je tu sled příběhů, především tragických osudů Židů, podaných z účastnické a pozorovatelské perspektivy vypravěče Dannyho. Vyprávění se pohybuje v rozmezí mírně cynické reference (o okupační zbabělosti) a emočně laděných a etickým patosem prostoupených obrazů tragédie Židů a lidí kolem nich. Dannyho part, jehož dikce připomíná vypravěčské ladění románu *Zbabělci*, uvozují a prostupují vzpomínkové promluvy židovské dívky (od transportu až po hořké zkušenosti a zklamání z okolností návratu domů): tyto promluvy navazují v různých kombinacích – kontrastně nebo souhlasně – na příběhy vypravěče Dannyho, který zase naopak občas přejímá její part nebo ji činí objektem svého vyprávění.

Většina generačních okupačních retrospektiv inklinovala spíše k drobnějším žánrům, zatímco próza **JANA OTČENÁSKA** *Kulhavý Orfeus*, jejíž vydání v roce 1964 tuto linii mnohotvárných a protichůdných výpovědí víceméně uzavřelo, má tvar výpravného, syntetizujícího společenského „románu postav“. Autor v něm na historickou scénu předposledního a posledního roku okupace uvádí své vrstevníky a v řadě dějových pásem rozvíjí jejich dramatické životní, milostné a názorové osudy. Konfrontace proměňujících se názorů příslušníků

jednotlivých společenských vrstev a tříd, jejich bloudění a hledání má přitom umělecky zprostředkovat konflikt osobního a nadosobního zájmu, problém angažovanosti a nezaujatosti; v tomto smyslu je Kulhavý Orfeus románovou polemikou především s individualismem a existencialismem. Jestliže významnou součástí kompozice díla jsou retrospektivy nazírající příběhy z vnitřní perspektivy postav (které Otčenášek v souladu s obecným dobovým povědomím neheroizuje a v epizodách popisujících konspirační aktivity i mírně ironizuje), současně se tu autorský vypravěč nevzdává dirigentského stanoviště, z nějž rozvrhuje významový plán díla a jeho myšlenkové vyznění. Podle apriorních ideových předpokladů konstruuje charakteristiky jednotlivých postav a společenských skupin, přisuzuje jim zástupnou funkci prostředníků v nadosobním sváru idejí. (Nezamýšleným důsledkem Otčenáškovy textu bylo zřetelné vytříbení stanovisek dobové literární kritiky, když se nad textem vášnivě střetli ortodoxní marxisté se zastánci svobodnějších interpretačních modelů.)

Proklamativní rovnítko dříve kladené mezi komunisty a opravdovost prožívání a nezlomnost charakterů zčásti problematizuje generační román *Vzadu sedím já* (1966). Jeho autor MILAN JARIŠ v něm zachytil vlastní zkušenost z předválečného komunistického hnutí a z odboje. Prostřednictvím obrazu skupinky přátel, která je za války ohrožena v důsledku dosti naivní konspirace, vykresluje rozdílné životní postoje a dospívání jednotlivých figur. Rozvleklost děje a nadměrná popisnost stojí v protikladu k dramatickým dějovým a dějinným posunům, jež se román snaží obsáhnout.

Další rozšiřování tematického a stylového rejstříku

Proces stále zřetelnějšího vymaňování se z tlaku budovatelské koncepce umění probíhal na přelomu padesátých a šedesátých let také v rámci prózy obracející se k tematice současné. I tady byl součástí obecnějšího přechodu české literatury od modelu založeného na jedině, závazné a velmi úzké normě, která diktovala volbu námětu, způsob jeho ideové interpretace i výběr literárních forem, k bohatě diferencované struktuře, v níž byla oceňována koexistence různých, třeba mnohdy velmi protikladných přístupů k literatuře a literárnímu dílu. Tento diferenciační pohyb zasáhl prózu souběžně ve všech jejích rovinách od tematické a tvarové až po žánrovou a byl vnímán jako výrazný posun vpřed. Na literární pohyby měl výrazně větší vliv než reálné nebo potenciální diferenciacie generační či skupinové.

V jeho rámci tak mohly vedle sebe vystupovat například tendence, které vycházely z pojetí literatury jako významného politického činitele, leč původní služebnou podřízenost literatury institucím a dogmatům transformovaly v zápas s nimi, jakož i tendence naprosto protikladné, směřující k autonomii literatury. To bylo umožněno také díky značné diferenciaci stylových prostředků, doprovázené většinou vědomějším využíváním významových potencií jazyka i formální struktury díla.

V zásadě přitom tento pohyb nabýval dvojí podoby. Mnozí prozaici k tvarově bohatším a mnohovýznamovějším dílům dospívali cestou bezprostředního navázání na přijatou tradici budovatelské literatury a jejím postupným přehodnocováním, které u nich zanedlouho přerostlo až v její naprosté popření. Jiní se pak obraceli přímo k tématům, postupům a žánrům, které byly v předchozím období ne-li přímo zakázány a tabuizovány, tak alespoň potlačeny. Více či méně zjevný zápas autorů a čtenářů s úzkou normou tak utvářel specifický paradox dobového literárního života: každá odlišnost od úzké normy, každé její znejistění či porušení se stávaly součástí estetického a společenského hodnocení díla, což znamenalo, že v určitých chvílích byly do centra literatury vtahovány i žánry, které by v plně rozvinutém literárním systému stály na okraji.

■ Próza budovatelské deziluze

K vnitřnímu přerodu té linie české prózy, která navazovala na projekt budovatelské kultury a brala na sebe povinnost zpracovat „velké“ sociální téma, stvořit hrdinu, který by mohl sloužit jako vzor pro úsilí o vybudování „nového, lepšího světa“, docházelo již od druhé poloviny padesátých let, na sklonku desetiletí však tento proces gradoval. Souviselo to s posunem ve vnímání úlohy jedince ve společnosti a bylo součástí relativizace dosavadních představ o nadřazenosti kolektiva a znovuobjevování pozitivní úlohy pochyb a skepse. Žánr původně jednoznačně společensko-politický se tak proměňoval spíše na žánr společensko-psychologický, směřující k rehabilitaci vnitřního světa individua a jeho psychologického rozměru.

Autoři společensko-psychologické prózy sledovaného období se rekrutovali z řad prozaiků střední a mladší generace, narozené v období let 1921–33. Z jejich biografii vyplývá, že se zpravidla jednalo o příslušníky té její části, která se na konci čtyřicátých let nadšeně vrhla do budování „nového světa“, nezřídka na exponovaných místech redaktorů, novinářů a kulturních pracovníků, a která osobně a nejbezprostředněji zažívala vzestup a pád ideálů komunismu. Ve svých společenských prózách proto navazovali na budovatelskou poetiku pouťového období a tematicky čerpali především ze tří charakteristických prostředí: továren, kolektivizovaného venkova a velkých staveb. Patos budování však v jejich prózách postupně ustupoval vědomí složitosti jevů a kresbě potíží, které život v nové společnosti přináší. Do centra příběhů se posunovaly postavy lidí, kteří se z různých důvodů dostali do konfliktu s okolím, přičemž autoři mířili od jednoduchého rozlišování mezi kladnými a zápornými charaktery ke snaze o postižení jejich složitého a rozporuplného myšlenkového vývoje v konfrontaci s kolektivem i společenským ideálem. Tento ideál byl zevrubně zkoumán a poměřován realitou všedního dne, současně však nadále zůstával nezpochybnitelnou jistotou, o jejíž opravdovost se vedl spor a boj. Významným tématem se přitom stala reflexe počátku padesátých let, těch podob života v pouťovém Československu, které po roce 1956 začaly být interpretovány a kritizovány jako projevy ideologického schematismu, deformace, jako důsledek a průvodní negativní jev tzv. kultu osobnosti a které krutě zasáhly do mnoha lidských osudů.

Na budovatelskou poetiku takto bezprostředně navázal román *Město na hranici* (1958). Jeho autor KAREL PTÁČNÍK jej situoval do malého pohraničního městečka, podobného tomu, o němž pojednávaly Řezáčovy romány *Nástup* a *Bitva*; pojal jej však jako přímou polemiku se zjednodušenými obrazy poválečného osídlování a nastolování komunistického režimu. Ptáčník, který vycházel z osobní zkušenosti funkcionáře v Bruntále, stavěl proti jednoduché tezi autentický prožitek syrové a rozporuplné reality, přerůstající mnohdy až v těžké rozčarování. Opěrný bod jeho výpovědi ovšem nadále utvářelo přesvědčení

o správnosti nastoleného cíle a touha očistit rodící se společnost od chyb a vulgarizací. Literárně pak bylo Ptáčnickovým cílem vytvořit rozsáhlý epický tvar, který by kombinoval kronikářské postupy s psychologickými analýzami postav a s důrazem na výmluvný detail a bohatě vykreslené politické pozadí by zobrazil reálný život jednotlivců v historické době. Ve výsledku tak vznikl rozsáhlý román, který budovatelský model prózy s kolektivním hrdinou transformoval do prózy de facto bez hrdiny, jejíž umělecké vyznění ohrožovala tendence k rozpadu celku na chaotický sled drobných politických, životních a erotických příhod. (Ještě patrnější to bylo ve dvou návazných románech, které Město na hranici doplnily na trilogii a v nichž se snaha o psychologickou drobnokresbu proměnila ve figurkářství: *Noc odchází ráno*, 1963; *Šestapadesátý*, 1967.)

Ke střetu budovatelské poetiky (a s ní souvisejících ideových stereotypů) s provokativními, politicky odvážnými, a tedy i dobově velmi atraktivními tématy nejčastěji docházelo na půdorysu kratších próz, od nichž se očekávalo, že přinesou jiný úhel pohledu. Tento střet určil též novelu **LENKY HAŠKOVÉ** *Obžalovaný* (1960) s ústřední postavou ředitele, který se musí zodpovídat za chyby při stavbě přehrady. Třebaže optimistické vyznění novely, v jejímž závěru ředitel uznává svou vinu a stává se tak opět „platným členem společnosti“, ještě odkazuje k mravokárné próze padesátých let, tehdejší čtenáře tato kniha zaujala zejména důrazem na problematiku morálního profilu a mravní odpovědnosti vysokého funkcionáře. Nemalý ohlas na počátku šedesátých let měla také próza **IVANA KUBÍČKA** *Lucinka* (1961): čtenáře toužící po kritickém pohledu na přítomnost a nedávnou minulost přesvědčila popsáním chyb a omylů dělnického ředitele, který na počátku padesátých let řídil jeden z ostravských dolů.

Literární kritika šedesátých let se poměrně vzácně shodla na tom, že pro českou společenskou prózu byla novým počátkem „cesty k dospělosti“ novela **JANA PROCHÁZKY** *Zelené obzory* (1960). Jejím hrdinou je mladý vedoucí pohraniční zemědělské farmy, který se dostane do konfliktu s ředitelem kamenolomu o pastvinu. Srážka obou mužů se příznačně neodehrává pouze v rovině společensko-politické, ale je autorem posunuta i do roviny morální. Ačkoli zápletka vyrůstá především ze sporu o oprávněnost veřejného zájmu, zaostření na drobnokresbu psychické motivace hlavního hrdiny a zdůraznění jeho schopnosti kritické reflexe okolního prostředí posouvá Procházkovu novelu dále od budovatelské prózy. Střet protikladů ovšem příznačně skončí „dialektickým“ kompromisem, kdy sokové vzájemně pochopí oprávněnost svých postojů a který zahladí ostré kontury naléhavých a znejišťujících otázek. Knize prospěla autorova zkušenost filmového scenáristy: důraz na dialog a metoda filmových střihů – krátké věty, odstavce a úseky dějů – udržují dramatické napětí textu. Smířlivé vyústění měl i následující Procházkův novelistický diptych *Závěj* (1961) a román z prostředí pohraničnicků *Přestřelka* (1964), přinášející

3 a co si o tom myslíte vy?

„Naše dnešní situace se mi zdá úplně bezvýhodnou. Budeme si zvykat a kdo si nezvykne, bude na tom špatně. Vidím budoucnost černě. Co vůbec můžeme dělat...?“

Eva Šimánková, *Mladá Boleslav*



Pravidelná rubrika Jana Procházky v časopisu *My* 69 1969

v náznacích kritickou reflexi iluzí z mládí, spojených velmi těsně s prožíváním a uskutečňováním představ o komunismu.

Samotný společenský cíl byl pro prózu počátku šedesátých let stále ještě nedotknutelný, a tak se tématem jednotlivých děl stávala každodenní praxe fungování režimu i způsob, jak se s ní vyrovnat. Hrdiny jednotlivých próz se tak s oblibou stávali jednotlivci, kteří jsou pod náporom všednosti nuceni revidovat svůj vztah k okolí a především vlastní roli při naplňování komunistických myšlenek. Do vínků zpravidla dostávají schopnost sebereflexe a nezřídka i demytizujícího vidění a také schopnost aktivního jednání, které nemusí být zcela totožné s jednáním kolektiva, neboť to mnohdy netuší, co je v jeho zájmu. Projevují se tak u nich i prvky mesianismu, známé z budovatelských próz. To je typické například pro ústředního hrdinu románu IVANA KRÍŽE *Velká Samota* (1960). Próza, tematicky vycházející z kolektivizace moravského venkova, je polemikou s dosavadní idealizací združstevňování. Protagonista tradičně koncipovaného vyprávění, které je vystavěno jako dramatický příběh o přehledných dějových liniích, se vrací do rodné vsi a nachází tu v rozvratu nejen hospodaření zemědělského družstva, které před časem spoluzakládal, ale i mezilidské vztahy. I přes odpor vesnice a vnitřní krizi na sebe bere odpovědnost, silou vůle zemědělce přesvědčí o správnosti nastoupené cesty a dojde i osobní katarze.

Obdobný obraz komunisty se objevil v Křížově novele *Oheň chce dobré dřevo* (1961). Novela s postavou nezištného funkcionáře, kterému se při úvahách o tom, zda se má obětovat pro málo prosperující zapadlé JZD, stává oporou rekapitulace běhu života a návrat ke zdrojům vlastního hlubokého politického přesvědčení, se od obdobných budovatelských próz lišila především snahou o hlubší psychologii, nadále ovšem limitovanou tradiční představou o odpovědnosti individua za prosazení socialismu. Nicméně tato snaha se projevila i v porušení linearity příběhu v kompozici prózy jako dvou prolínajících se časových pásem. Dokladem narůstající nedůvěry ke způsobu, jakým byl spole-

čenský ideál naplňován, se staly Křížovy následující prózy, v nichž je zřetelný autorův posun ke skeptičtějším a polemičtějším názorům, vyrůstajícím i z uvědomění si generačního střetu mezi „budovateli socialismu“ a nastupujícím pokolením (novela *První den mého syna*, 1963; soubor povídek *Úsek častých nehod*, 1964).

Ke konfrontaci generací a životním vzpourám mladých hrdinů se upíná novela LUĐKA ŠNEPPA *Život na třetí* (1960). Trojice učňů se tu pokusí – z romantických pohnutek a ve snaze vyhnout se zodpovědnosti za menší požár na staveništi – uprchnout na Západ. Díky nekonvenčnímu dělnickému řediteli, který dá přednost zdravému rozumu před dogmatem, však dostanou šanci znovu prokázat své lidské i pracovní kvality. Hlavní postavou další Šneppovy novely *Sedmkrát na stupni* (1962) je mladý muž, který prošel manželskou krizí a poté našel životní smysl ve vzorném plnění pracovních úkolů.

Nástup nových tendencí v próze v šedesátých letech nebyl hladký ani jednoznačný. Značné sepětí s politickou agitačností starší budovatelské prózy vykazovala například kniha JANA KOZÁKA *Horký dech* (1961). Skládá se ze dvou povídek a novely *Mariana Radvaková*, která o rok později vyšla také samostatně. Příběhy se odehrávají na východoslovenském venkově v období kolektivizace, prostí hrdinové se střetávají s patriarchální morálkou, bouří se proti ní a přitakávají novým, socialistickým perspektivám. Psychologicky nehlouběji je vykreslena vzpoura Mariany Radvakové, která odmítne manželské a majetkové konvence venkovských boháčů a vydá se vstříc novému, podle svého názoru svobodnějšímu světu. Tradici budovatelských románů se ovšem autor částečně vzdaloval psychologičtějším prokreslením postav, stylisticky bohatými popisy přírody a schopností vystihnout pracovní prostředí pomocí několika výrazných detailů.

Kritičtější obraz nedávné minulosti přinesla dvojice próz JANA TREFULKY z knihy *Pršelo jim štěstí* (1962). Titulní novela i novela *Škaredá neděle* prozrazují autobiografickou inspiraci (autor zde reflektoval i ožehavé téma vyloučení z KSČ a jeho důsledky) a důvěrnou znalost venkovského prostředí. Počátek padesátých let je nahlížen jako velmi rozporuplná realita, která jednotlivce stavěla před složité mravní problémy; nadosobní je však pro autora příznačně spojováno s konkrétním lidským osudem a vypjatě občansko-mravním akcentem. Trefulkovi hrdinové se dostávají do konfliktu se stalinistickými mechanismy výkonu moci kvůli své neochotě vzdát se vlastního způsobu vnímání pravdy a jejich morální střet s okolím je přivádí na hranice lidského odcizení. Současně však jsou nositeli optimistické víry, že vše, i to špatné, se de facto děje pro budoucí dobro lidí, pro něž je – jako nezbytný předpoklad uskutečnění společenské přeměny – nutná i osobní „odvaha k všednosti“.

Jako přelomové dílo v procesu revize budovatelské literatury byla dobovou kritikou vnímána kratší prozaická práce LADISLAVA BUBLÍKA *Páteř* (1963). Příběh osvětového pracovníka, který je v roce 1951 za trest poslán „narovnat si páteř“,

měl kriticky a bez idealizace a na základě autorovy osobní znalosti prostředí vykreslit stavbu hutního kombinátu v Ostravě-Kunčicích, nazývaného „první stavba socialismu“. Novela psaná formou denkových záznamů brigádníka z odstupu desetiletí problematizovala pravdivost tehdy proklamovaných hodnot i těch jejích hlasatelů, kteří „v zájmu celku“ nerespektovali lidský rozměr konkrétních jedinců. Kriticky pojmenovávala stalinistickou nedůvěru k lidem, projevy kariérismu a dobové fráze. Ústřední otázkou pro hlavního hrdinu přitom je, nakolik má jedinec podíl na utváření vlastního charakteru a zda mu vnější nepříznivé okolnosti mohou zabránit v práci pro budoucnost. Z toho vyrůstá i relativně optimistický a nezastřeně moralizující závěr Pátere: brigádník díky kolektivu, do něhož byl na čas vržen, přece jenom nalézá mravní očistu, dospívá k odpovědnosti za vlastní činy i za celkové klima společnosti.

Takovéto prózy v průběhu první poloviny desetiletí konstituovaly relativně stabilní syžetový vzorec s konstantními postupy a motivy. Dokladem toho je novela *Hrdinství je povinné* (1964). Její autorka JANA ČERNÁ, dcera Mileny Jesenské, byla kontroverzní osobnost, která spolu s Egonem Bondym a dalšími autory samizdatové edice Půlnoc spoluutvářela poúnorový literární underground (pod pseudonymem Honza Krejcarová). Svou novelu zjevně nenapsala z hlubšího uměleckého a názorového zaujetí, nýbrž z důvodů komerčních, přičemž se rozhodla naplnit dobovou konvencí: tomu odpovídala i volba prostředí a pojetí ústředního hrdiny, který se po návratu ze stavby mládeže pokouší odpovědět si na otázku „proč jsem vlastně jel“ a rozhodne se v reportáži pravdivě popsat tamní nepořádky. V novele se prolínají citace reportáže ze stavby mládeže s reflexivními pasážemi o morálních dilematech válečné a poválečné doby, s hrdinovým seznamováním s osudem vlastní matky a s jeho zvažováním morálních aspektů hrdinství. Protagonista je v závěru znechucen dobou i sám sebou, neboť přistoupil na zásahy cenzury. Navzdory tvůrčímu odstupu od látky – možná ale i díky němu – se tak Černé podařilo prostřednictvím příběhu váhajícího intelektuála, jehož naivní představy se střetly s realitou a s vlastní zbabělostí, vyhoceněji vyjádřit generační hodnocení počátku padesátých let („Na něco zapomněli, pomyslel jsem si. Mysleli to dobře, ale na něco zapomněli. V tom dokonalém plánu je někde trhlina“). Do syžetového vzorce pak vnesla i pocity a prvky absurdity vyplývající z náhlé hrdinovy vytrženosti z řádu, který však nebyl ničím nahrazen: „Kdyby se mne zeptal před odjezdem, pravděpodobně bych mu odpověděl spoustou frází, ale byl bych je myslel poctivě. To už jsem dnes nemohl, fráze dostaly svůj zvláštní podtext. Jenomže jsem neměl nic, čím bych je nahradil.“

Klíčové motivy próz deziluze vznikaly z proměny a přehodnocování původních budovatelských axiomů. Motiv přirozené kázně, která je výrazem svobodného rozhodnutí člověka podrobit se vyššímu nadosobnímu cíli, se tak časem transformoval v motiv nesmyslné kázně, která je na jedinci násilím vynucována druhými. Obdobně motiv spontánního přihlášení se ke kolektivu

je ve vývoji od prózy budovatelské ke společensko-psychologizující nahrazen motivem samoty člověka, který přišel o možnost participovat na společném díle. Hrdinové, kteří dosud sami sebe považovali za pevnou součást kolektivu, náhle začínají vnímat okolní prázdno. Čím více se kolektiv rozpadá na množství osamocených ostrůvků, tím silněji se aktualizuje syžet cesty individua z osamocení ke kolektivu lidí a k plnému spoluprožívání skutečnosti. Tak je tomu v románové mozaice z osídleného východočeského pohraničí *Někdo přijde a nenechá mě zemřít* JINDŘIŠKY SMETANOVÉ (1965), v němž jsou prostřednictvím čtyř protagonistů prezentovány čtyři různé možnosti vztahu člověka a kolektivu (osu prózy tvoří příběh bývalé operní pěvkyně, která přichází dožít do zapomenuté vesničky v pohraničí, na ni se pak vážou příběhy dalších tří – předsedy družstva, mladého učitele a stárnoucího poštmistra). Ambiciózní próza se nevyhnula patosu a zjednodušení při symbolickém zpodobení jedinečných lidských osudů.

K výrazné deheroizaci budovatelské tematiky došlo v románu IVANA KLÍMY *Hodina ticha* (1965), který předznamenal další výrazné proměny společensko-psychologické prózy a vývojově byl důležitý hlavně tím, že jeho autor neulpěl na jediné, politicky zdůvodněné pravdě. Pozadí románu utvářejí poválečné proměny východního Slovenska, především pravidelně se opakující lidský zápas s ničivými povodněmi, které má ukončit stavba velkého vodního díla. Osm kapitol sleduje osudy a nesnadné rozhodování osmi postav, které spojuje jen místo a čas, a zároveň v podkapitolách přináší příběh inženýra, jenž zmíněnou přehradu projektuje. Autor, zřetelně ovlivněný svým zájmem o Karla Čapka a relativismus, přitom hledá těžiště své výpovědi v jejím filozofickém aspektu, v úvahách o obtížném hledání pravdy, o věčném střetu mezi poznáním, vírou a fanatismem i v lidské touze nalézt vlastní nezaměnitelné poslání a jedinečný smysl života. Z fragmentárnosti dějů i životů mu vyvstávají znepokojivé otázky po spravedlnosti společenského řádu a místě člověka v něm. Tématu zevšednění mezilidských vztahů se věnovala už předchozí autorova práce, sbírka dvanácti povídek *Bezvadný den* (1960), v níž jsou hrdinové zachycováni v okamžicích, kdy jejich životy rezonuje neuskutečněná touha po změně. Podobná atmosféra nenaplnění, kyselá příchut



Ivan Klíma

kocoviny namísto uspokojení z velkého činu, je charakteristická i pro Hodinu ticha. Přífnos Klímova románu v danou chvíli spočíval ve vědomí toho, že konflikt mezi snem a realitou tu sice hrdinu odstrkuje na okraj prožívaného ideálu, zároveň však vede i k uvědomění si sebe sama. Společenský outsider se stává potenciálním protagonistou nové, jiné možnosti, alternativního prožívání světa, které leží mimo kolektivistické mýty.

■ Historická próza

Ve sféře historické prózy byl proces uvolňování budovatelské normy o to složitější, že větší tolerance vůči jiným podobám literatury, než jaké byly dosud připouštěny, umožnila i restauraci postupů starší historické četby s preferencí zábavné funkce, konvenčním pojetím postav, romaneskním rozvíjením syžetu a neproblematickou koncepcí vypravěče. Pro období přelomu padesátých a počátku šedesátých let byla proto příznačná jednak kvantitativní exploze (již tak dost početné) historické prózy, jednak nebývalé rozšíření autorského zázemí, na němž se podílely i publikační návraty spisovatelů, kteří se v první polovině padesátých let dobrovolně či nedobrovolně odmlčeli (Jarmila Loukotková, Nina Bonhardová, Josef Hais Týnecký, František Neužil, Jindřich Spáčil, Čestmír Jeřábek, Radovan Šimáček aj.). V důsledku otevření edičních možností v oživených krajských nakladatelstvích, která dostala povolení k vydávání beletrie, charakterizoval značnou část historické prózy regionalismus, a to jak v pojetí námětů, tak v adresování jednotlivých děl. Výsledkem všech těchto procesů byla konvencionalizace produkce, která záhy vedla k přesunu žánru na literární periferii a do sféry populární četby

Ani v této době však nezmizely snahy o umělecky významnější výpověď. Linii historické prózy, která staví na průzračné dějovosti, na epice nadčasových lidských vášní a vlastností a kultivaci jazykových prostředků, reprezentovala především trilogie Čechoameričana EMILIÁNA GLOCARA *Olomoucká romance* (1960), *Magistr Gabriel, písař olomoucký* (1962) či *Olomoucká elegie* (1970). Námětově trilogie sahá do 16. století, sleduje několik generací autorových předků a vzájemné vztahy mezi bohatnoucím měšťanstvem a olomouckým biskupstvím. Vypravěčskou oproštěností, absencí psychologismu i vnějškového autorského komentáře a vyznavačským postojem k životu, ideálem harmonického lidství, který ovšem nepopírá tragické stránky života, navazuje Glocar spíše na kubkovskou novoklasicistní linii v české historické próze.

Ta část dobové produkce historické prózy, která měla výraznější společenské ambice, navazovala na tendence, jejichž klíčovým rysem byl střet mezi přetrvávající třídní koncepcí dějin a stále narůstajícím zájmem o jedince a jeho konkrétní příběh. Ještě v první polovině padesátých let ukazovala historická próza člověka jen jako vykonavatele jeho třídního poslání, později se pozornost

přenášela k složitosti lidských osudů, které nejsou vždy určeny jen společenským postavením protagonistů, nýbrž i jejich čistě osobními kvalitami a také řadou vnějších, často vůlí jedince neovlivnitelných skutečností. Obraz společenské stratifikace v historické próze se tak komplikoval a umožňoval učinit čtenářsky přitažlivými protagonisty příběhu i postavy, které dosud byly buď závazně záporné, nebo alespoň problematické (tedy především postavy ze šlechtického či buržoazního prostředí).

Nové pojetí vztahu mezi jedincem a dějinami nejlépe realizoval VLADIMÍR NEFF v populární pentalogii z 19. století, v níž zpracoval i historii svých měšťanských předků. Pentalogie, zahájená na sklonku padesátých let svazky *Sňatky z rozumu* (1957), *Císařské fialky* (1958) a *Zlá krev* (1959), zachovávala tehdy obligátní konfrontační model, jenž v paralelních dějových pásmech proti sobě stavěl postavy z buržoazního a proletářského prostředí. Do centra autorovy pozornosti se však

dostával nesoulad mezi třídní determinací postav a složitostí jejich vnitřního citového a intelektuálního života. Sociální determinace tu již nebyla něčím horlivě realizovaným, nýbrž jako by se všem – podmaněným i vládnoucím – stávala „zakletím“, kterého se nemohou zbavit a jež jim brání dosáhnout osobního štěstí. Neffova autorská ironie, která připraví postavám řadu osudových katastrof, se neobrácí proti nim a jejich přirozeným přáním a snům, nýbrž proti neosobní moci peněz, jež deformuje lidské vztahy. Dva svazky pentalogie, které vyšly v šedesátých letech – *Veselá vdova* (1961) a *Královský vozataj* (1963) – ovšem již dokládají zjevné ochabnutí původní epické intenzity vyprávění.

Na začátku šedesátých let vyšly závěrečné díly také dalších rozsáhlých historických cyklů: KAREL JOSEF BENEŠ uzavřel svou faktografickou trilogii o revolučním roce 1848 a J. V. Fričovi knihou *Útok* (1963), BOHUMÍR ČETYN dopsal lyrizující a mytizující cyklus o hukvaldských selských rebéliích závěrečnou částí *Živly* (1962). VÁCLAV KAPLICKÝ dokončil svůj volný cyklus o venkovských povstáních románem z roku 1848 *Zatátá pěst* (1959).

Jestliže se již ve zmíněných románových cyklech uskutečňoval přechod od zobrazování sociálních konfliktů k tématům etickým, k etice lidského jednání ve vyhrocených situacích a charakterových zkouškách, vlastním polem, na němž byla tato témata plně exponována, se stala skupina historických próz



Karikatura Vladimíra Neffa

s tematikou mocenské zvrůle a věrnosti vlastnímu svědomí. Romány Jaroslava Kanyzy, Antonína Dvořáka a zejména Václava Kaplického a Josefa Tomana (*Po nás potopa*) staví do popředí postavy, které jsou vystaveny zvrůli a nátlaku a které musí bránit integritu své osobnosti a svědomí v extrémních charakterových zkouškách. Je zjevné, že tato tematika se v historické próze prosazovala mimo jiné i v nepřímé souvislosti s postupným odhalováním nezákonností, jež se děly v první polovině padesátých let.

Próza JAROSLAVA KANYZY *V měšťě kardinálově* (1961) souvisí s heroizačními tendencemi předchozích let. V obrazu jezuitské rekatolizace obyvatel moravského Lipníku autor kladl proti většině povolných měšťanů, kteří dají přednost majetku před svobodou svědomí, a proti českobratrské pasivitě jednoho z protagonistů poněkud modernizovanou postavu luteránského učitele, který v mezní situaci nachází duchovní oporu v Tomáši Müntzerovi a jeho výzvách k ozbrojenému boji se světskou mocí. Podobný vztah k produkci předchozího období vykazuje i próza ANTONINA DVORÁKA *Mistr Jeroným* (1961), která byla neúspěšným pokusem o postižení tragiky osudu Jeronýma Pražského prostředky vančurovské baladicky laděné epiky. Zatímco autorův sklon k absolutizaci tu ústí do černobílého schématu v kontrastním podání církve a lidových postav, snaha vyhnout se psychologické introspekci vede k násilnému konstruování zápletek, jež zamlžují kontury hrdinova morálního dilematu.

Román *Kladivo na čarodějnice* VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1965) již exponoval ovzduší duchovního útlaku a nesvobody výrazněji. Autor v něm zůstal věrný své dokumentaristické tendenci: vyhýbal se fabulaci a do detailů se opíral o dokumenty, přičemž dokázal potlačit sklon k popisnosti. Román (k jehož čtenářské popularitě přispěl i filmový přepis Otakara Vávry z roku 1969) o čarodějnických procesech ve Velkých Losínách a Šumperku, při nichž zahynuly desítky nevinných obětí, je koncipován jako dramatické střetnutí dobra a zla tak, jak je ztělesňují na jedné straně hluboce lidský, i když chybný šumperský děkan a na druhé straně chladně vypočítavý inkvizitor. Toto rozvržení světla a stínu nezastírá společenské kořeny strachu a hysterie, náboženského fanatismu a uměle živené zatmělosti lidových vrstev i opatrnictví a zbabělost těch, kteří mohou zabránit tragédii, ale dají přednost osobnímu pohodlí.

Propojení konkrétního historického příběhu a jeho nadčasového vyznění charakterizuje i román *Po nás potopa* JOSEFA TOMANA (1965). Na rozdíl od starších autorových próz, v nichž romantika lidských vášní vítězila nad realitou historických událostí, se tentokrát objektem zobrazení stala faktická krize římského státu. S cítem pro potřeby románové kompozice, ale i s ohledem na starší schéma třídní protikladnosti postavil Toman svou sienkiewiczovsky barvitou fresku císařského Říma na symetrii mezi postavou aristokratického zrádce republikánských myšlenek a plebejským odpůrcem tyranie. Třebaže jeho potence byly v první řadě epické, dotkl se zde i filozofických otázek:

rozpornost historického vývoje tu dle něj vyrůstá ze skutečnosti, že přežití politické názory zastávají lidé vysokých morálních kvalit, kdežto sílu historické nutnosti ztělesňují postavy zločinné a bezzásadově pragmatické. Tomanův císař Tiberius je tak tyranem i vědomým nástrojem historické nutnosti, kdežto filozof Seneca je pojat jako osamělý intelektuál, humanista a demokrat, který však popírá sám princip života, neboť se snaží v sobě umrtvit všechny „obtížné“ tužby, sny a přání.

Dalším pokusem o zvládnutí exotického námětu se stal *Faraonův pisar'* ALEXEJE PLUDKA (1966), pro něhož byl zjevným inspiračním zdrojem Egypťan Sinuhet Miky Waltariho s jeho snahou o proniknutí do odlehlých duchovních světů dávno zaniklé civilizace (dílo námětově čerpá z doby faraona Achnatona, tvůrce náboženské i správní reformy). Pludek evokoval jinakost reálií a koloritu, myšlení a cítění lidí odlišné epochy a přitom usiloval i o aktuální vazbu k současnosti: ve středu děje stojí postava vzdělance, který si ve zlomové době klade otázky po mravních i filozofických základech lidského jednání a politiky. Již v tomto prvním svazku z budoucího triptychu politických podobenství o vzdálených civilizacích je přitom zřejmý autorův sklon k až „spikleneckému“ vnímání dějin, v nichž si úzká skupina „zasvěcených“ předává svá tajemství z pokolení na pokolení.

Proměna žánrové hierarchie

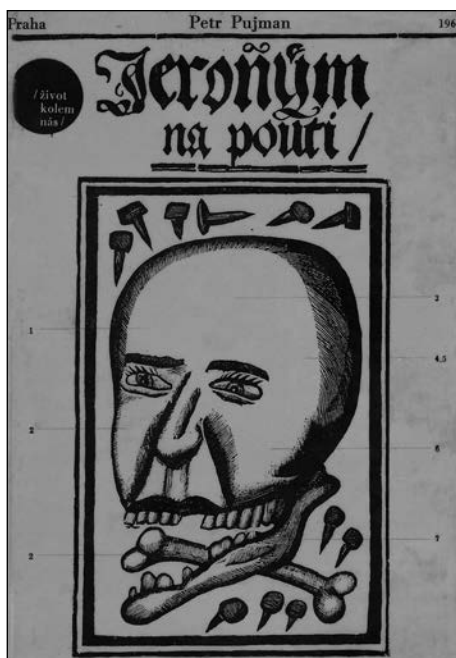
Odklon od budovatelské poetiky znamenal i změnu pohledu spisovatelů na vztah mezi přítomností a budoucností, na kategorie typického, obecného a jedinečného. Jestliže literatura počátku padesátých let vnímala přítomnost pouze jako předstupeň k projektované ideální budoucnosti, a tudíž za „typické“ považovala pouze to, co podle ideového předpokladu mělo být signálem ukazujícím cestu k této budoucnosti, od poloviny padesátých let začínali literáti stále více vnímat i všední, každodenní rozměr přítomnosti. Hledání nové orientace, které se neslo ve znamení výrazného zájmu o autentičtější záznam reality, přítomnost vyzdvihovalo, demytizovalo a problematizovalo. Program cesty vpřed nově vstupoval do konfrontace s praxí běžného života. Znovu se tak aktualizoval tradiční požadavek vrátit se od umělých literárních světů zpět ke skutečnosti, tentokrát ovšem se zcela jinou představou, co to skutečnost je, než jakou měli projektanti budovatelské kultury. Požadavek tzv. typičnosti ustupoval nejen vědomí četnosti a opakovatelnosti některých společenských jevů, ale také naopak důrazu na lidskou a zážitkovou jedinečnost. Prozaici začali stavět životní fakt proti tezi, což část kritiky nelibě nesla, a mluvila dokonce o „faktokracii“ v próze.

Vnějším výrazem tohoto směřování byl vznik edice s charakteristickým titulem *Život kolem nás*, která vycházela v nakladatelství Československý spisovatel od roku 1960 do počátku normalizace (jejím prvním svazkem byla již zmíněná novela Jana Procházky *Zelené obzory*). Zakladatelé edice sice mezi její cíle zařadili i úkol vydávat „hodnotné romány“, v praxi ji však zcela ovládly jiné (v programu také jmenované) žánry: „podnětné novely, nové povídky, aktuální reportáže, zajímavé cestopisy, experimentální črty, originální úvahy a odvážné dokumenty doby.“ Tendenci ke kratším žánrům posílil v roce 1963 vznik tzv. malé řady edice *Život kolem nás*, projevovala se ale rovněž ve vydavatelské praxi ostatních nakladatelství pražských (zvláště edice *Mladé cesty* v *Mladé frontě*), ale i regionálních.

Proměna zorného úhlu byla doprovázena i proměnou žánrovou. Zatímco prestižní útvar předchozího období – román – začal být na přelomu padesátých a šedesátých let vnímán jako forma příliš spjatá s apriorními požadavky na způsob zobrazování a hodnocení života, možnost navázat přímý kontakt

s životní skutečností (a podat analytičtější, nebo naopak spontánnější a emociálněji výpověď o ní) byla hledána a nalézána v rozsahem nevelkých žánrech. Třebaže v rámci celé literární produkce nadále přežívaly pokusy o udržení budovatelské poetiky (k jejím pozdním ohlasům lze počítat například román **PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH** *Úroda*, 1961, závěrečný svazek trilogie *Slunečný šířý svět*), pozornost autorů i čtenářů se začala výrazně obracet směrem k drobnějším prozaickým útvarům, které nebyly tolik spoutány závaznou normou a otevíraly tedy prostor pro dílčí „laboratorní“ experimenty.

Změna žánrové hierarchie, spjatá s nástupem mladé prozaické generace, byla přitom od počátku chápána nejen jako fenomén literární, ale



Ukázka typografie edice Život kolem nás, obálka Jiřího Šalamouna, 1968



Frontispis a titulní list edice Život kolem nás, úprava Zdenka Seydla, 1966

také – a to hlavně – společenský. Milan Jungmann tak v roce 1961 v sedmnáctém čísle Literárních novin konstatoval, že v tomto typu soudobé prozaické produkce nejde o „mistrovská díla“, podnětnost knížek mladých autorů nespočívá „ve výsledcích jako spíš v odvaze, s níž přišli říci své slovo o světě a člověku, v odhodlání být na úrovni nových požadavků života“.

Jednotlivé prózy v tématech, motivech či ideách většinou bezprostředně reagovaly na společenský vývoj, zaplňovaly prostor uvolněný postupující liberalizací a spolupodílely se na jeho rozšiřování. Mladí autoři se ovšem nechtěli spokojit jen s povrchovým či publicistickým záznamem životních faktů a s popisností a snažili se do svých děl integrovat vlastní životní zkušenosti a etické a filozofické postoje. Především v první polovině desetiletí tak jejich prozaickou produkci charakterizovala oscilace mezi směřováním k tvorbě nezávislé na politických souvislostech a aktuální politickou zacíleností.

Na konjunkturu krátkých próz ze současnosti se podílela široká škála autorů s různou zkušeností, mírou talentu i různou spisovatelskou budoucností: jen v klíčové edici Život kolem nás tak publikovala řada autorů, která v příštích desetiletích utvářela obraz české prózy: Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Jiří Fried, Jan Trefulka, Vladimír Körner, Alena Vostrá, Jan Procházka, Ivan Kříž, Miroslav Stoniš, Luděk Šnepp, Jan Kozák, Vladimír Přibský, Vladimír Klevis a další.

Jedním z charakteristických rysů prózy šedesátých let bylo také její sblížení s filmem. Autory prozaických prací byli čím dál častěji filmoví scenáristé (Jan Procházka, Vladimír Körner, Jaroslav Papoušek, Ota Hofman, Věra Kalábová aj.), úspěšné prózy se stávaly velmi brzy objektem zfilmování, nejednou však byla prozaická varianta textu teprve druhotnou podobou původního filmového scénáře (Procházkův Kočár do Vídně). Významně se projevil zahraniční podnět: cinema verité a italský neorealismus ovlivnily českou literaturu stejně silně jako filmovou novou vlnu. Filmovost nově vznikajících próz se nicméně projevovala jak v rovině stylové (využívání filmové techniky střihu, prolínání obrazů a detailního záběru), tak i výrazové (důraz na absurditu všednosti a na téměř dokumentární „pravdivost“ a „objektivitu“ výpovědi). Frekventováno bylo i využívání vizuálních a hudebních atributů české reality počátku šedesátých let. V nových prózách bylo velmi často tematizováno chození do biografu, obdivování západních filmových idolů, poslouchání jazzu a moderní taneční hudby, hraní na kytaru, cestování autostopem a podobně.

■ Publicistika a drobná beletrie jako nástroj znovuoobnovení analytického vztahu ke skutečnosti

K žánrům, které v první polovině šedesátých let navazovaly na předchozí rozsáhlou produkci a zároveň mohly být resuscitovány návratem k reálné

problematicke, patřila umělecká reportáž, dříve často vnímaná jako předstupeň k vyššímu zpracování společenského tématu v beletrii. Tak tomu bylo ještě v případě IVANA KLÍMY a jeho knihy reportáží z východního Slovenska *Mezi třemi hranicemi* (1960), která úzce navazovala na reportáže, jež v padesátých letech hojně dokládaly budovatelské úsilí. Současně se však již vymykala dobovému schématu, mimo jiné i prokazatelným vlivem Karla Čapka, autorovým důrazem na obraz „prostých lidí“, srozumitelností stylu i schopností působivých point.

S tím, jak se tehdejší umělecká publicistika postupně oprostovala od dosud převažující politickovýchovné funkce, konstituovala se ve svébytnou disciplínu, nástroj poznání skutečného stavu soudobé české společnosti, její minulosti i přítomnosti a minulosti jiných národů.

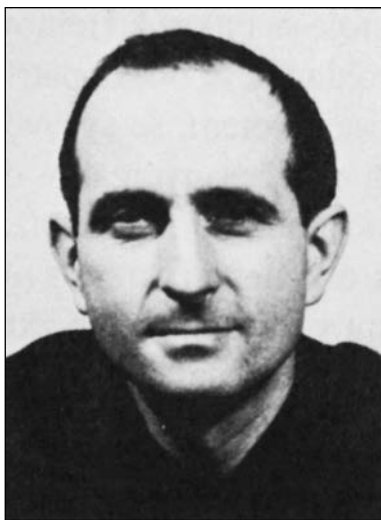
Nabízející se cesta k umělecké reportáži, která by se věnovala nejožehavějším politickým problémům přítomnosti, sice nebyla českou literaturou využita, v rámci československého kontextu se však jednou z nejvýznamnějších literárně-politických událostí první poloviny šedesátých let stalo vydání *Opožděných reportáží* LADISLAVA MŇAČKA (1963, česky 1964), slovenského novináře a spisovatele, jenž byl (také díky této knize) jako jeden z mála slovenských autorů vnímán jako vlastní i v Čechách a na Moravě. Kniha byla nadšeně čtena především jako odvážné svědectví o konkrétních projevech a tragických důsledcích stalinistické politiky v Československu. Zapůsobila jak ožehavým tématem, rázným rozkrytím politických tabu a jednotlivých případů politických omylů, selhání a nespravedlností padesátých let, tak také beletristickým tvarem, vypravěčskou naléhavostí a dramatickou gradací příběhů. V českém prostředí takovéto reportáže nenašly přímého pokračovatele, nepochybně však řadu prozaiků inspirovaly k větší odvaze při zobrazování politických témat.

Mezi díla, která spojovala zájem o faktografické postižení přítomnosti i minulosti a přitom vstoupila i do souvislostí hlavního proudu umělecké literatury, lze počítat publikace DUŠANA HAMŠÍKA. Hamšík knižně debutoval souborem reportáží *Začátek je v Jáchymově* (1960), vyjadřujícím nadšení z budování jaderné energetiky. K osobitému literárnímu výrazu však dospěl teprve později, kdy se začal věnovat psaní esejistických – faktograficky pečlivě podložených – prací o osudech klíčových postav německého fašismu (*Bomba pro Heydricha*, 1963; rozšíř. a přeprac. 1964; s JIŘÍM PRAŽÁKEM), přičemž stále větší pozornost věnoval mechanismům fungování principu vůdce v totalitním státě (*Génus průměrnosti*, 1967). K žánru reportáže se Hamšík obrátil v souboru šesti politických reportáží *Oběd s Adenauerem* (1966), který usiloval o představení politické situace západního Německa v polovině šedesátých let. Hamšíkovou předností byla mnohostrannost pohledů a nezjednodušující optika, nejednou však dával přednost apriorním soudům před osobní zkušeností reportéra.

Hamšíkovy reportáže nabízely čtenářům pohled na realitu západního světa, který byl odlišný od obrazů postavených na jednoduché ideologické opozici mezi světem zla a táborem míru. Obdobnou funkci plnila v šedesátých letech také řada reportážně-cestopisných knih, v nichž věcnost a informativnost zpravidla převážily nad ideologií a v nichž se výrazněji než dříve uplatňovaly i postupy umělecké reportáže (Irena Dubská, Evžen Menert, Vlastimil Maršíček, Alena Bernášková, Milena Honzíková aj., → s. 482, kap. *Faktografická próza*).

Nejlepší z těchto cestopisných reportáží přitom měly výrazně beletristickou podobu, tak jako první prozaická kniha básníka MIROSLAVA HOLUBA *Anděl na kolečkách* (1963; rozšíř. 1964) s podtitulem „poloreportáž z USA“. Holub v ní prezentoval drobné postřehy a epizody z všedního, uměleckého i vědeckého života v jiném světadíle, aniž by měl potřebu formulovat obecné pravdy o odlišném životním stylu a politickém systému. Usiloval o komplexnost pohledu, jeho racionální rozjímání nad rozmanitostmi však silně potlačovalo pro cestopis typické popisné faktografické a historické pasáže. Specifické napětí textu vznikalo z prolnutí intelektuálních úvah o postavení a osudu moderního člověka a jeho umění s patosem subjektivního zážitku a s věcností statistických rozborů. Celek určuje humorná stylizace často čapkovské ražby, jeho lyrismus pak podtrhuje i začlenění poezie – citace či parafráze básní amerických básníků i básní vlastních – do tkáně vyprávění.

V literární tvorbě herců JANA WERICHA a MIROSLAVA HORNÍČKA cestopisná reportáž propojovala empirii s důvtipnou, zábavně filozofující reflexí obecných problémů. Werichův cestopis *Italské prázdniny* (1960) vznikl na základě prázdninových cest na Apeninský poloostrov. Rozmarné retrospektivní vypravování se vyznačuje prolínáním několika časových rovin a spojuje osobní zážitky, cestopisné postřehy, důvtipně komentovaná fakta z historie a asociativně vybavované vzpomínky na příhody a zážitky z jiných cest. V autorově pohledu na svět má důležité místo tolerance k lidským slabostem, která tu jednak zakládá tradiční humoristickou polohu a jednak se projektuje do laskavé ironie a sebeironie. Tolerance významně určila i průhled do utajované kapitalistické ciziny, včetně chápavého pohledu na citění a situaci exulantů „všech věr a všech ras“. Horníčkovy pozdější *Javorové listy* (1968) mají užší záběr, vykreslují Kanadu, především však hercův pobyt a umělecké působení na výstavě Expo 67 v Montrealu.



Miroslav Holub

Charakter beletristické reflexe prostoru lázeňského města má kniha **ADOLFA BRANALDA** *Promenáda s jelenem* (1963), která je pestrou mozaikou pohledů na Karlovy Vary a jejich genia loci. Kniha netradičních reportážních próz *Ztráty a nálezy* (1961) pak naznačuje Branaldovo dlouhodobější směřování k profesní próze propojující sebraný faktografický materiál s fabulací a živým vypravěčským stylem. Jednotlivé reportáže s pochopením představují lidi žijící a pracující v nejrůznějších prostředích (hotel, psychiatrická léčebna, rafinerie aj.), celek pak je komponován jako pestrá mozaika, v níž se vedle sebe nacházejí promluvy postav, citace dokumentů, odposlouchané dialogy, těkavé, lehce načrtnuté popisy a další.

Poetika reportáže opírající se o empirické studium prostředí později některé autory inspirovala také k rozsáhlejším fabulovaným pracím, zejména **EDUARDA PETIŠKU** v románu *Hotel pro cizince* (1964) a **ADOLFA BRANALDA** v románu *Vizita* (1967). Petiška svůj román pojal jako pětadvacet črt, prozaických segmentů a epizod z všedního života, které jsou komponovány metodou filmového střihu. (Dokladem jeho snahy o překročení pouhého reportážního popisu je včlenění rozsáhlé pateticky laděné básnické skladby Zpěv o lásce a oběti.) Vizita je pak ojedinělým pokračováním výchozí poetiky edice Život kolem nás v druhé polovině šedesátých let, kdy česká literatura již více preferovala syntetičtější a filozofičtější podložené přístupy, než jaké představil Branaldův reportážní román z prostředí zdravotnictví. Přesto je možné toto dílo chápat jako umělecké završení dobově příznačného směřování k reportážnímu žánru, ale i jako jeden z prvních profesních románů.

Výborem ze starší publicistiky byla osobitá kniha básníka **JANA SKÁCELA** *Jedenáctý bílý kůň* (1964; rozšíř. 1966). Ke specifičtějšímu básnivému typu, který polemizuje se ztuhlostí zaběhané, zinstitutionalizované podoby života, tu Skácel posunul časopisecké formy kurzív, sloupků, fejetonů, reportáží, causerií, črt a „malých recenzí“. Jeho texty s chápavým nadhledem, posmutnělou ironií a melancholií reflektují duchovní situaci moderního člověka i zázračné a nadčasové věci života. Pro básníka typické tematické a ideové dominanty (oslava klukovství, konfrontace celistvého a neokoralého světa dětí s profánním světem dospělého člověka, obhajoba pradávného vesnického řádu života proti jeho „zvěčnění“ ve městě) i jeho stylové postupy (významová kondenzace, nedorečenost, slovosledné inverze, rytmické kadence, metafory) zde zůstávají konstantní.

Důležité místo v žánrové struktuře české prózy od počátku šedesátých let zaujala drobná humoristická povídka. Při hledání vypravěčské lehkosti mnozí tvůrci krátkých próz nacházeli inspirační zdroj v žurnalistickém díle Jana Nerudy a především Karla Čapka, který přitahoval i svým soustředěním na „malého“ člověka a jeho mnohotvárný, na teze a poučky neredukovatelný svět blízkých věcí.

Zpřítomněním této meziválečné tradice bylo první knižní vydání *Filatelistických povídek* FRANTIŠKA LANGRA (1964), pro nějž autor přepracoval více než dvacet pět let starý materiál (a pravděpodobně jednu povídku připsal nově). Hravé i elegické příběhy z rozličných exotických prostředí, vyprávěné s jemnou ironií, jsou budovány na dokonalé znalosti světa poštovních známek; perspektiva drobných lidských zájmů, které pronikají zájmy velkými, dějinnými a politickými, a ovlivňují je, vnáší do knihy humanistický étos a demokraticismus pohledu na dějiny, války a „velkou“ politiku zdola. Langer se přitom nevyhýbá ani líčení kouzla starého světa s důrazem na formu a důstojnost.

Snaha interpretovat svět velkých společenských konfliktů skrze individuální osudy určila knihu LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Černá bedýnka* (1960). Soubor krátkých povídek, volným veršem psaných básní, písní a aforismů je koncipován jako slovní ohlas fotografií z různých zemí, které autora inspirovaly k rozmanitým postřehům a k domyšlení naznačených příběhů. Opakujícími se tématy jednotlivých reflexí (dosud často hledajících třídní zdroje nepravostí) tu jsou děti, ženy a válka; celek pak vyznívá jako varovné svědectví a společenskokritická, mnohdy až moralistní výzva k odpovědnosti. Schopnost zpřítomňovat zázračný svět dětské duše (a přitom spojovat lyrický element vyprávění se satirickým) Aškenazy osvědčil již ve své dřívější tvorbě, když prózu *Milenci z bedny* (1959) vystavěl jako mozaikový záznam hry dvou pětiletých dětí, které tím, že si uprostřed střízlivého světa zvyků hrají na rodinu, romantizují a poetizují věci všedního života dospělých.

Propojit prózu a verš se pokusil také JAROSLAV PUTÍK v knize *Indicie* (1963). Putíkovy aforismy, anekdoty, poetické momentky a krátké příběhy či dialogy jsou civilnějši a střídají satirický tón někdy s komickým, jindy s lyrickým; dešifrují bonton, zvyky a fráze denního života a vytvářejí tak specifickou morální „filozofii“ se smyslem pro paradoxy lidské existence.

KAREL PTÁČNÍK, který redakčně připravoval Čapkův Sloupkový ambit, napsal svou „kroniku“ narození a prvních dvou let života dítěte *Ta maličká, ta je má* (1962) ve stylu čapkovsky sebeironizujícím, místy ovšem až chtěně boдрém. Námět rozvíjený do řady komických situací odhalujících otcovskou nešikovnost, ale především radost a údiv nad vlastní dcerou a růstem její dětské osobnosti, umožnil obrátit pozornost autora nejen k privátním osudům a každodennímu životu rodiny, ale znamenal také tematické i stylové vylehčení Ptáčnickovy tvorby.

V polovině desetiletí z napětí mezi každodenním životem drobných činů a věcí a (nevyslovenou, ale předpokládanou) perspektivou velkých dějin vědomě těžilo také několik knih humoristické produkce. JINDŘIŠKA SMETANOVÁ (debutující v roce 1959 souborem *Koncert pod platanem*, který obsahoval jak povídku s tematikou válečnou a kolonizační, lyrizovanou prózu, tak i malostranskou humoresku a žánrový obrázek s figurkami) využila své schopnosti budovat z vlastních zážitků úsměvnou výpověď a v cyklu fejetonistických

próz *Ustláno na růžích* (1966; rozšíř. s tit. *Ustláno na růžích a pod nebesy*; 1971) evokovala atmosféru Malé Strany. Její pátrání po minulosti mýtotvorného, tajemstvím a krásou prostoupeného místa sází na iluzi dávno pozbyté životní harmonie; prolínání legendy s realitou všedního dne zároveň ponechává prostor pro jemně ironický odstup, který doprovází okouzlení osudy svérázných obyvatel Malé Strany i zřetelnou radost z aktu vyprávění.

MIROSLAV HORNÍČEK v souboru causerií *Dobře utajené housle* (1966), kombinujícím lyrický pohled s ironickým autorským komentářem, obhajoval smysl pro slušnost, tvořivost i nevšednost civilní existence na pozadí absurdit běžného života, oživoval všední věci netradičním úhlem pohledu a pokoušel se navracet světu jeho lidský rozměr. Jeho kniha tak ve své době významně rozšířila žánrové spektrum české drobné prózy.



Jindřiška Smetanová

Zrod mnohohlasí: 1963–64

V předchozím výkladu byla již zmíněna řada próz vydaných v roce 1963, respektive v roce následujícím. Toto dvouletí lze považovat za klíčový okamžik zlomu a s jistou nadsázkou za „velký třesk“, který odstartoval zřetelnou demonstraci rozmanitosti, jež určila tvář literárního desetiletí. Během poměrně krátkého období náhle vyšla celá řada děl, která zásadním způsobem proměnila obraz české literatury a otevřela prozaické linie, jež spoluurčovaly její charakter přinejmenším do konce desetiletí. Některá z nich ještě vyrůstala z polemiky s budovatelskou poetikou a snažila se ji přehodnotit, jiná rozvíjela a proměňovala poetiku všednosti, lidské intimity a životních krizí, další již přinášela životní pocity absurdity a odcizení, některá demonstrovala vůli k radikálnímu literárnímu experimentu. Rozhodujícím momentem se stalo především vydání několika knih, jejichž prostřednictvím se čtenářům představily vyzrálé autorské osobnosti, které v následujícím období utvářely charakter české prózy. Ke zlomovým publikacím patřila prozaická prvotina Milana Kundery i první vydání próz Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Ladislava Fukse, Ivana Vyskočila i Věry Linhartové. Roky 1963 a 1964 jsou ovšem také okamžikem publikačního návratu Josefa Škvoreckého a Jiřího Muchy: prvnímu bylo povoleno nejenom druhé (upravené) vydání dříve ostře kritizovaných *Zbabělců*, ale i dvě nové práce (*Legenda Emöke* a již zmíněný *Sedmiramenný svícen*), druhému pak román s tematikou komunistických věznic *Pravděpodobná tvář*. Je přitom zřejmé, že tato kumulace pozoruhodných textů byla jen zčásti výsledkem vnitřního pohybu uvnitř prózy samé a daleko více souvisela s politickým uvolněním, které v danou chvíli umožnilo publikovat i texty, jejichž geneze mnohdy započala již v hloubi padesátých let.

Různorodost individuálních přístupů, které se v této době v české próze začaly výrazně projevovat, komplikuje možnost utvářet obecná schémata založená na stylu a skupinovém směřování. Přesto lze sledovat několik společných rysů poetiky jednotlivých prozaiků. Zřetelný byl odklon od beletristického komentování či glosování aktuálních společensko-politických témat směrem k obecnějším výpovědím o konfliktní povaze vztahu mezi jednotlivcem a odosobněným světem, ale především hledání specifických možností významové výstavby fikčního světa v literárním díle.

Konflikt mezi individuem a společností, která často již nebyla definována pouze jako konkrétní společenský systém, ale jako obecnější stav novodobé civilizace, přitom v novelistice šedesátých let mohl nabývat rozmanitých podob. V procesu vyhraňování se vůči zmechanizovanosti člověka a mezilidských vazeb, včetně těch nejintimnějších, narůstala pozornost ke stereotypnosti každodenního života, ke zmrtnění citů a zvěcnění vztahu k lidem, práci a světu. Problematika lidského osamění a citové deziluze se u mnoha autorů propojovala s trpnými postoji protagonistů, u jiných naopak vědomá srážka hrdiny se světem vyrůstala z obrany jinakosti individua před agresivitou ve světě instrumentalizovaných gest, světonázorů a společenských hierarchií.

Souběžně se ale prosazovala rovněž možnost vzdorovat tlaku odcizujících sil nejvlastnějšími prostředky literatury. Nástrojem literárního ovládnutí světa a východiskem k jeho pojmenování se stávala hra vypravěčského subjektu, jež bez skrupulí narušuje stávající řády literární i společenské a současně prostřednictvím uměleckého tvaru ve své promluvě odkrývá dosud skrytý rozměr reality. V protikladu k „autentizujícím“ sklonům novelistiky z přelomu desetiletí přibývaly od roku 1963 prózy, které zdůrazňovaly fikcionalitu světa literárního díla. Do popředí vysouvaly vlastní konstrukční princip, ať již založený na hře s variováním motivických složek a segmentů „reality“, či na hře s rozmanitými vypravěčskými postupy inspirovanými někdy klasickými literárními vzory a jindy dosud opovrhovanou literaturou triviální či projevy hospodské orální kultury.

Dalším z rysů prózy šedesátých let bylo postupné osvobozování se od přimočarosti sdělení a didaktického, až propagandistického chápání funkce literatury, převládajícího v oficiálně vydávané literatuře let padesátých. Ustupovala představa, že text je třeba přizpůsobit „masovému čtenáři“, jemuž je nutno vše do detailu vysvětlit a popsat v logických souvislostech; od čtenáře se nyní očekávala značná dávka ochoty přizpůsobit se nekonvenčnímu způsobu vyprávění, hledat významové souvislosti v jazykových, syntaktických a stylistických nástrahách, sledovat unikající nitky příběhu, rozpoznávat intertextuální narážky, přistoupit na nezvyklý komunikační model a respektovat pravidla, která autor určil jako závazná pro pobyt ve svém textu. V próze se začala intenzivně projevovala stylová různorodost, hravost, otevřel se prostor pro lyrizaci a metaforizaci textu, experiment ve všech rovinách jeho výstavby, jazykem počínaje a kompozicí celku konče.

Přímá souvislost mezi snahou o nalezení nového tvaru a hledáním nových témat však nebyla jednoznačně patrná: objevovaly se otázky existenciální, otázky osobní zodpovědnosti jedince v mezní situaci, texty reflektující morální stav společnosti, zpravidla velmi kritické, upozorňující na různá společenská traumata a nešvary – tedy témata aktuální i v textech vystavěných na konvenčním modelu vyprávění. Spíše než reprezentativním příběhem tu však byla společenská problematika postihována metaforicky, alegorizujícím modelem,

humoristickou a satirickou hyperbolou; současně byl patrný zájem o vnitřní, komorní světy a příběhy. Mezilidské situace byly nahlíženy optikou zainteresovaných jedinců (prezentovanou vyprávěním v první osobě singuláru, případně subjektivizovanou třetí osobou). Důležitým tématem typickým pro tuto tvorbu se však stala i samotná literatura, především jako prostor tvoření, hry a komunikace.

■ Problematizace privátního života jednotlivce: směšné lásky

Specifickou funkci při hledání nových přístupů k soukromému a vnitřnímu životu člověka, k tématům lásky, milostných a životních krizí opět sehrávaly ty kratší prozaické žánry, které osobitým způsobem zpracovávaly tematiku všedního dne. Novelistice připadla role „laboratoře“, která otevírala prostor pro hledání nových témat i poetik. A jestliže v předchozím období byla tato tematika jednoznačně podřízena tématům společenským a zpravidla pouze doplňovala či ilustrovala hrdinův ideový vývoj, nyní se předmětem zájmu prozaiků stalo soukromí jedince a jeho všední život jako autonomní jev. Tento život však současně již nebyl glorifikován, přestal být pevninou a naopak se změnil ve sféru nejistoty, v předmět ironických a v nejvyhrocenějších projevech velmi groteskních analýz.

V těchto souvislostech se lze vrátit až do roku 1960, kdy se s velkým čtenářským ohlasem setkala emotivní lyrická novela ALEXANDRA KLIMENTA *Marie*, která výrazně spojila „malý rozměr“ textu s „malým“, privátním tématem lásky. Zobrazení mikrosvěta ženy v domácnosti bylo motivováno jako připomínka skutečnosti, že rozvodovost a manželské krize nemizejí ani v nové společnosti, téma citového odcizení a rozpadu manželství však autor pojal bez schematického zjednodušení a moralizování, formou vzrušeného, až chaotického vnitřního monologu, ve kterém se sebezkoumání a představy protagonistky propojují s detaily každodenního života. Další zlomový bod ve vývoji představovala v roce 1961 psychologická novela JIŘÍHO FRIEDA *Časová tíseň*. Pojetí ústředního konfliktu novely – životní krize šachového mistra, který si po smrti matky uvědomuje svou izolaci od lidí, od praktického života i odcizení od domova, jenž mu doposud byl jedinou jistotou – nese zřetelné stopy dobové kolektivistické nedůvěry k těm, kteří se distancují od společnosti. V dobovém kontextu však tuto tendenci zcela zastínil fakt, že se autorovi podařila nebývale hluboká analýza vnitřního světa individua, a také celková intelektualizace textu, vystavěného na řadě konfrontací (generací, prostředí, přístupů k životu), které v úhrnu utvářejí výsledný pocit protagonistova vnitřního odcizení.

Friedova volba látky i složitějších tvárných postupů předznamenala tu linii české prózy šedesátých let, která mířila k intelektualizaci a také ke složitějším

vypravěčským postupům (k uvolňování syžetové skladby, fragmentarizaci děje, střídání časových rovin, prolínání vnitřního a vnějšího světa postav apod.) a která se také stále častěji obracela k tématům životních bilancí (s motivy návratů do míst narození a dětství), jakož i k tématům hledání sebe sama v nepřátelském světě a k problematice krize identity.

Okolo roku 1963 se perspektivy a postuláty, z nichž byla tematika všednosti a každodennosti člověka v rámci krátkých prozaických žánrů nahlížena, po stránce filozofické i tvarové stále více diferencovaly. Směřování k analytické psychologizaci výpovědi se potkávalo s lyrismem a se syntetizujícími tendencemi pojmajícími prózu jako takřka matematický model s rozmanitými, různorodými vypravěčskými gesty.

Příznakem toho, že vnímání každodennosti jako tíživého problému bylo součástí obecnější změny sebereflexe české společnosti, byl značný ohlas, jehož se dostalo Kosíkově knize *Dialektika konkrétního* (1965; → s. 144, kap. *Myslení o literatuře*). Aktuálnost filozofovy analýzy pojmu každodennosti (ale i dalších jeho úvah), názorně dokládá článek Ivana Klímy *Filozof pro člověka* (Plamen 1964, č. 1), v němž explicitně vyzdvihl inspirativnost Kosíkova uvažování pro soudobou literaturu.

Jestliže ve sféře fejetonistické a humoristické bylo privátní často nahlíženo jako specifická pozitivní hodnota, protiklad falešného světa „velkých“ společenských cílů a politických zájmů, v prózách usilujících o analytičtější zachycení životních krizí jedinců se záhy začaly objevovat i postoje kritické, které posléze přerůstaly v motivy odcizení člověka v moderním světě, motivy citové prázdnoty a poklesu lidské aktivity na pouhé živoření.

V tradičněji koncipovaných prózách se problematizace privátního života stávala součástí psychologické kresby ústředních postav. Boj o osobní štěstí a citové naplnění, a to navzdory individuálním charakterovým deficitům protagonistů i dobovým politickým deformacím, byl v centru zájmu psychologických próz JARMILY MOURKOVÉ *Lhostejnost* (1963) a *Mlčení* (1969). Analýzou manželské a životní krize byla novela HANY BĚLOHRADSKÉ *Vítr se stočí k jihovýchodu* (1963). „Studie charakteru“ mladé intelektuálky vypovídá o jejím znechucení z omezených možností života, nutných kompromisů a fyziologických daností, vedoucím k rozhodnutí čelit životní stagnaci silami vlastního nitra.

Zvýšený zájem o subjektivní pohnutky lidského konání otevřel prostor k aktualizaci tradice a ke snaze znovu navázat na psychologickou prózu třicátých a čtyřicátých let. Jeden z jejích tehdejších čelních představitelů MIROSLAV HANUŠ se ve dvojici novel *Jana* (1963) a *Slunce toho rána* (1966) pokusil propojit psychologizující pohled s frekventovaným syžetem dospívající mládeže, která se musí složitě vyrovnávat s hodnotami a postoji starší generace. V první z nich je idyla studentského života tak, jak jej prožívá šťastně zamilovaná maturantka, konfrontována s tragédií manželské krize rodičů; v druhé pak

Hana Bělohradská	/ŽIVOT KOLEM NÁS /	malá řada		
Vítr se stočí k jihovýchodu				
<p>Obálku, vazbu a typografickou úpravu navrhl Zdenek Seydl Vydal Československý spisovatel roku 1963 jako svou 2131. publikaci Odpovědná redaktorka Marie Vodičková Vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., závod Brno, provozovna 12 Stran 68, AA 2,20, VA 2,51 Vydání první, D-13*30109 Náklad 10 100 výtisků, 13/9 63/VIII-5</p>				
22-089-63		Kčs 5,50		
SVAZEK	2	Redigují	Ivan Klíma	Alexandr Kliment
				Jaroslav Smetana

Tiráž edice
 Život kolem nás,
 1963

řeší obdobná postava maturantky milostné problémy a nedorozumění s rodiči pokusem o sebevraždu.

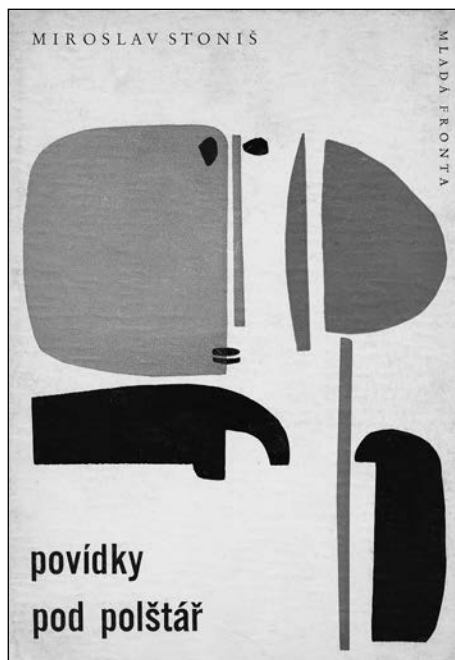
Hanušovy milostné příběhy se odehrávají v jakémsi společenském vakuu, autoři mladší se následně snaží psychologický pohled na obdobná témata přiblížit současnosti a propojit s aktuální problematikou. SVATOPLUK PEKÁREK prokázal schopnost citlivé povahokresby v novele *Pasáž Luna* (1964), nicméně jeho příběh nerovné lásky mezi vzdělanou nehezkou dívkou z kdysi bohaté rodiny a ženatým brigádníkem, prostým dělníkem z venkova, byl vystavěn i jako střet mezi ustupující minulostí a budovatelskou přítomností. Autorův zájem o psychologickou kresbu povah určil povídkový soubor *Noc k zahození* (1966), v němž Pekárek představil několik sugestivních portrétů společenských outsiderů, zejména alkoholiků, a umělecky přesvědčivě se dotkl i poválečných traumat Slezanů německého původu.

Důraz na problematizaci a deskripci všednosti vedl ke koncentraci děje povídky či novely do jednoho jediného dne (případně dne a noci). Tak je tomu

také v próze JANA TREFULKY *Třiatřicet stříbrných křepelek* (1964), v níž se téma manželské, citové i společenské deziluze (včetně ztráty jednoznačné důvěry v dosavadní ideály) snoubí s motivy odcizenosti člověka, jehož aktivita je pouze zdánlivá, limitována zvyky a společenskými konvencemi. MILAN UHDE v novele *Ošetřovna* (v souboru próz *Hrách na stěnu*, 1964; samost. 1966) položil do kontrastu mladou lásku a nevlídné prostředí kasáren, respektive obecněji odlidšťující se nepřehledný moderní svět. Na srážce každodennosti a snu, samoty a spojení, touhy po nesmrtelné lásce a jejího zvratu do pragmatiky sexu vystavěl povídkový triptych *Milenci na jednu noc* IVAN KLÍMA (1964). Ke stejné látce se později obrátil také v trojici povídek *Milenci na jeden den* (1970, náklad zničen), v nichž se ale již odrazil autorův příklon k poetice absurdity.

Překročit všední rozměr lidských příběhů lyrickou imaginací a fantaskními motivy se pokusil MIROSLAV STONIŠ ve sbírce *Povídky pod polštář* (1963). Próza je koncipována jako série krátkých epizod ze života manželské dvojice, vypravěč se však od realistických detailů a situací vydává na lyrické výlety do světa fantazie, kritických i mírně ironických úvah o mezilidských vztazích v moderní společnosti. Zdařilým navázáním na vančurovskou avantgardní prózu a také šrámkovskou lyrizací a adoraci mládí byla následující Stonišova kniha *Srdce plné krve* (1965). Dvě novely, odehrávající se na letní dovolené, buduje zvýrazněný vypravěčský subjekt na polaritě reality a fikce, hře mystifikací, tajemství a uvolněných tužeb. Sugerovaná obrodná moc lásky přitom směřuje k závažnějšímu zhodnocení, k obnově přirozených zdrojů životní sebejistoty a obecně lidské vzájemnosti. V druhé novele se mladistvý duch revolty některých postav, namířený kdysi proti měšťáckým, „buržoazním“ řádům, obrací proti oficiálním a strnulým nositelům socialistické morálky.

Jako velmi osobitý autor se svou první prozaickou prací, knihou povídek *Směšné lásky*, v klíčovém roce 1963 prezentoval – do té chvíle uznávaný básník – MILAN KUNDERA. Východiskem trojice povídek, které dle autora vznikaly jako určité uvolnění po jeho pokusu o velké společenské drama (*Majitelé klíčů*), se stala hra jako způsob lidského jednání i výkladu světa. Kunderovi intelektuální protagonisté se uchylují



Obálka Miloslava Macka, 1963

k životním a milostným hrám s nadějí, že tím lze nalézt sféru svobody individua ve světě politické disciplíny a společenských mechanismů, nejednou se však jejich hra obrací proti nim samotným a oni se stávají její obětí. Významové jádro povídek spočívá ve zvratech rozmarně rozehraných „anekdot“, které v soukolí doby nepřející apolitickému hédonismu končí vždy paradoxem; jejich protagonisté jsou dostiženi opakem toho, co zamýšleli. Fenomén hry se promítl i do pojetí postavy vypravěče-demiurga, který se vyprávěním příběhu dobře baví a komentuje jej.

Tyto rodící se rysy Kunderova stylu ještě zesílily v dalších pokračováních cyklu, v *Druhém a Třetím sešitu směšných lásek* (1965, 1968; vše upraveno a vydáno v jednom svazku s tit. *Směšné lásky*, 1970; v definitivní podobě sedmi z původních deseti povídek vydáno v roce 1991). Kundera v nich ještě více akcentoval rovinu mystifikací a her, a zároveň se snažil – především v četných reflexích příběhů vypravěčem – zvýraznit obecný existenciální rozměr svých stěžejních témat, k nimž patřilo zejména napětí mezi individuem a společností, erotikou a politikou, proměna záměru v jeho protiklad, problém identity osoby a autenticity citu a názoru, působení času a další. Obzvláště Třetí sešit se přitom vyznačoval promyšleným střídáním vypravěčských strategií (jež se projevilo též v řazení textů střídajícím námětově „lehké“ a „těžké“ povídky), zvýrazněnou konstruovaností příběhů, ironickým vyhocením libertinismu postav. Specificky kunderovským tématem, které vyrůstalo z osobní historie autora i celé generace, se přitom postupně stávala kritika „lyrického věku“ narcistních mladíků, kteří jsou – tak jako jeho vlastní generace v padesátých letech – na velkém pochodu vpřed za glorifikovanou budoucností.

Jako pokus o ženský protějšek ke Kunderovým Směšným láskám lze vnímat pozdější trojici povídek ZDENEY SALIVAROVÉ *Pánská jízda* (1968), jejichž společným tématem je ženská potřeba velké lásky, která nenalézá odpovídajícího partnera. Příběhům o pokažených erotických dobrodružstvích dominují dobře odposlouchané dialogy a komicky či tragicky vyhocené situace.

Motiv nenaplněné lásky a konfrontace přízemní všednosti s nadosobním mýtem určila novelu JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Legenda Emöke* (1963). Setkání tří osob na rekreaci ve venkovské zotavovně je pojato jako konfrontace tří přístupů k životu: rodící se láska mezi mladým vypravěčem příběhu a krásnou Maďarkou upřenou k absolutnímu transcendentnímu ideálu je zmařena díky nízké pomluvě, jejíž autor, živočišný a přízemní učitel, je v závěrečné scéně vypravěčovy pomsty demaskován jako intelektuální tupec. „Touha po ztraceném ráji“ vymaněném z přízemní každodennosti se odráží v emocionální, až sentimentální modalitě vyprávění, pozorování a úvah vypravěče, které se snaží navázat kontakt s odvěkými zákonitostmi života a lidské lásky na pozadí

biologických určení člověka. Četné hudební motivy pronikají do výrazové roviny textu v období „bluesového frázování“ v dlouhých větách inspirovaných Faulknerovým stylem.

■ Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu

Tvarová podoba mnoha z již jmenovaných knih připomíná, jak silně se česká próza šedesátých let inspirovala trendy v soudobých západních literaturách, včetně tak vyhraněných fenoménů, jako byla poetika francouzského nového románu, existenciálně orientovaná filozofie a poetika absurdity. Oproti západním inspiračním zdrojům přitom prózy tohoto typu získávaly osobitý výraz v očích soudobých čtenářů i tím, že se v nich rozkrývání situace člověka uprostřed odosobněných mechanismů technické civilizace setkávalo se snahou o pojmenování soudobé české společnosti a jejího fungování v podmínkách politické a kulturní totality.

Podstatnou roli přitom hrála dobrá obeznámenost čtenářů a autorů s literárním děním a trendy za hranicemi zejména díky revue Světová literatura, v níž se od roku 1957 objevovaly nejen překlady Kafkových povídek, ale také početné překlady a studie z americké, anglické, francouzské a německé literatury, ale i z literatur takzvaně menších či exotických, například japonské, maďarské, švédské, finské a jiných. Na samém počátku šedesátých let mělo velký vliv na českou prózu několik příspěvků věnovaných francouzskému novému románu. Petr Pujman v nich komentoval základní teze jeho poetiky, mimo jiné snahu vymýtit z románu fabuli a „nastolit království popisu“, programovou depsychologizaci a anonymizaci postav a zejména snahu negovat tradiční vyprávěcí postupy a modely. Vycházel přitom z textů autorů, kteří zanedlouho byli českému čtenáři dostupní také v knižní podobě: Nathalie Sarrautové, Michela Butora, Alaina Robbe-Grilleta, Marguerite Durasové. Od roku 1964 se čtenářům představili Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, později Raymond Queneau. Mezi inspiračními zdroji získala výsadní postavení poetika absurdity: kromě již zmiňovaného Kafky, jehož dílu se dostalo široké pozornosti, byl v překladech od samého počátku šedesátých let přístupný Eugène Ionesco, Samuel Beckett a anglické absurdní drama (především Harold Pinter), humornou polohu absurdity reprezentoval v českém prostředí především Sławomir Mrożek.

Inspirace tezemi francouzského nového románu byla velmi silná a zasahovala autory pracující s rozmanitými poetikami. ALEXANDR KLIMENT v novele *Setkání před odjezdem* (1965), která je záznamem setkání manželské dvojice deset let po jejich rozchodu, z „nového románu“ převzal metodu pozorování postav a věcí důsledně zvnějšku a připojil k ní jemnou významovou hru detailů, které odkazují k nevyřčeným tajemstvím nebo k minulosti protagonistů.

Odhalování této minulosti a citová prázdnota postav, které se s ní vyrovnávají, tu přitom splývají s bilancí stalinské epochy.

Součástí vlivu „nového románu“ bylo i objevení možnosti literárního a jazykového experimentu. Tyto experimenty s sebou přinášely i náročnější kompozice a takovou stylizaci textu, která s cílem vyprovokovat čtenáře k větší aktivitě ztěžuje orientaci v textu; způsob sdělování často může připoutat větší pozornost než sdělení samotné. Dokladem toho, že tlak na náročnost recepce ještě nemusel nutně být průvodním znakem všech textů, které lze označit za experimentální, mohou být prvotiny Josefa Vohryzka, Pavla Švanďy a Josefa Jedličky experimentující se způsobem vyprávění a s kompozicí textu.

V próze *Chodec* JOSEFA VOHRYZKA (1964) hraje klíčovou roli přesná a vyčerpávající deskripce děje. Technikou vyprávění se text hlásí k robbe-grilletovskému nahrazování fabule popisem a k existencialistickému odcizení. V detailním záběru sleduje krok za krokem pohyb bezejmenného hlavního hrdiny severským přímořským městem, aniž dává najevo cokoli o jeho motivaci, pocitech či uvažování, a pouze skrytě a v podtextu lze z narážek a toho, co zůstává v dialogu nevyřčeno, vytušit dávný konflikt, který je příčinou rezervovaného, až odtažitého vztahu mezi hrdinou a obyvateli města.

Metodu prolínání, či spíše rychlého střídání úvahových pasáží a ilustrativních, exemplárních příběhů, líčených s dokumentární přesností, zvolil JOSEF JEDLIČKA ve své prvotině *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966). Reflexivní text, koncipovaný jako nepřetržitý proud výpovědi, představuje bilanci třicátníka v podobě kaleidoskopu drobných příběhů a životních situací, založených na empirii vypravěče, ale i třeba jen odposlechnutých. Z proudu vypravěčových úvah se vynořují jednotlivé situace, ilustrující celkovou atmosféru padesátých let – sestupu lidských hodnot k prázdnému konzumnímu životnímu stylu, uniformní šedi, závisti a otupělosti. Silná vnitřní exponovanost textu, dramatický spád, rychlost prostřihů, neustálá vypravěčova sebereflexe (nad textem i vůči vznikajícímu textu) a jeho soustředěná snaha postihnout psaním vlastní zkušenost daly vzniknout jednomu z nejpřesvědčivějších děl, která se pokoušejí zachytit situaci člověka v totalitním režimu. Vypravěče tu jeho úzkost před sebeklamem velkého eschatologického obrazu nutí k rezignaci na klasické vypravěčské postupy, z mnoha různorodých prvků je skládán obraz světa, jemuž vypravěč nevládne, ale je jeho spoluvůrcem i obětí. Sám sebe reflektuje jakoby ve stavu obležení, přičemž tento obraz se v textu objevuje v mnoha významových rovinách. Vypravěč se staví do pozice svědka, sestavujícího výpověď o své době pro příští generaci, reprezentovanou v textu jeho synem. Díky historické, filozofické a literární erudici vypravěč nevnímá padesátá léta jako výjimečné a netypické období, které je nutno přechkat, ale vsazuje je do osudů lidstva. Ve vývoji shledává jakousi smutnou zákonitost, která pramení z lidské povahy obecně a není typická jen pro léta padesátá. Jedinou možností,

jak žít svobodně i v době nesvobodné, je nepodlehout dobovým mechanismům a ideologiím, ale zachovat si nezávislost vlastního uvažování a vědomí, že existují věci, jež nás přesahují.

Ovlivnění novým románem je patrné i z *Anonymních povídek* PAVLA ŠVANDY (1967). Chlad, odcizení a neschopnost otevřené komunikace zmírňuje však v povídkách především tendence k úvaze a filozofické analýze a často také kontaktnější vyprávění v první osobě. Postavy situačních miniatur, jejichž syžet se ztrácí a rozplývá v přemýšlivé reflexi, jsou většinou bezmocné vůči únavě z každodenní rutiny a zaběhlého stavu věcí, úvaha je však přivádí k jistému smíření a klidu. Jinou polohu s nádechem bizarnosti mají povídky *Polský kříž*, kde je čtenáři tlumočen rozhovor matky a syna o návštěvě mrtvého strýce, nebo *Potrásl mi pravicí*, v níž je čtenář s pedantskou přesností informován o incidentu mezi vypravěčem a jeho známým, informace jsou však relativizovány sdělením, že řečené „není docela a beze zbytku pravda“.

Značnou část prózy šedesátých let „nový román“ inspiroval k propojení tematiky citového odcizení a krize lidských vztahů se zvýrazněnou analýzou banality každodenních úkonů, myšlenek a frází a jejich stereotypního a nesmyslného opakování, což vedlo k oslabení role příběhu, detailní evidenci vnějškovosti objektů a dějů, k nejednoznačnosti smyslu zobrazovaného a k nezasahování vypravěče do jeho možných interpretací. Oproti vzoru však typickým znakem českých próz zpravidla byla taková distance vypravěčského subjektu od zobrazované „reality“, která ponechala nemalý prostor pro nadhled tvůrčího subjektu, pro permutační hru s významy a fakty nebo groteskní stylizaci všednosti.

Postavy HANY PROŠKOVÉ v souboru povídek *Mořeplavba* (1964) dovádějí stereotypní úkony rodinného a pracovního života až k citové deprivaci a na hranici šílenství. Jakoby nezaujatý záznam všednosti, jenž se střídá s účastnějším podáním stavů, nálad a manželských krizí protagonistů, ponechává prostor pro další významy textu kroužící kolem tušených pevnin života, ke kterým vykolejené (především ženské) postavy navzdory realitě směřují. V pozdějším souboru povídek *Obrova zahrádka* (1968) Prošková zvýraznila rozpad fabule na řadu záznamů, momentek, portrétů či rozhovorů s důrazem na filtrování vnějšího světa skrze existenciální naladění vypravěčského subjektu. Vnější svět nabývá chimérických či symbolických rysů, ještě více je obnažena existenciální úzkost postav vydaných samotě či smrti, jež jsou k sobě přitahovány především soucitem.

ALENA VOSTRÁ se ve dvojici povídek *Bůh z reklamy* (1964) postavila na obranu lidské originality a hravé jinakosti před lhostejností každodenního světa. Vykreslením ženského a dětského pohledu na svět postavila alternativu k dospělá a mužské kauzální racionalitě, která zbavuje skutečnost kouzla svými apriorismy. Důrazu na evokaci nálady, atmosféry a psychického stavu postav tu odpovídá i způsob vyprávění, vyjadřující těkavost a nesnadnou ucho-

pitelnost lidského nitra. V experimentálním románu *Vlažná vlna* (1966) se pak Vostrá soustředila na průzkum lidské komunikace a banality denního života, ale i drobných mocenských her ukrytých v běžných situacích. Volně propojený sled epizod z několika dní života mladé kadeřnice a jejího maloměstského okolí setrvává v banální rovině všedního dne obyčejných lidí. Jazykové reálie odposlouchaných a do groteskní roviny povýšených dialogů i věcné detaily se osamostatňují, odkazují samy k sobě namísto k předpokládaným (běžným) denotátům a souvislostem. Jazyk dialogů demonstruje nekultivovanost lidské komunikace, verbální násilí, oplzlost, úskočnost a zlo nahromaděné v účastnících hovoru, obsahovou vyprázdňenost promluv, nezamýšlenou komičnost. Věcné detaily ve své přeexponovanosti poukazují na další roviny sémantické hry textu, ve kterých jsou zkoumány na jedné straně zdánlivá racionalita zavedených modelů a řádů dne a potírání jinakosti a „iracionality“ ženského a dětského přístupu ke skutečnosti na straně druhé.

Do „nížiny“ banality všedního dne situoval protagonistu novely *Abel* (1966) i JIRÍ FRIED. Podtitul „Pohyby jednoho rána“ vyznačuje minimální časový i prostorový obzor novely; detailně rozvíjený popis konání protagonisty pak plynule přechází v jeho vnitřní monolog, rekapitulaci vlastního života. Skutečnost všedních ranních úkonů i „skutečnost vědomí“ nechávají vystoupit obraz tíživého probouzení člověka v polovině životní cesty, úspěšného malíře, kterého trápí – pro Frieda typický – problém izolovanosti tvůrčího člověka od běhu „přirozeného“ života. Ten je zde navíc umocněný nároky, které si umělecké dílo (tedy něco, co existuje nezávisle na svém pochybujícím tvůrci) klade na dokonalost a definitivnost. Prostřednictvím odstíněné analytické práce s detailem a přecházení mezi několika kompozičními pásmy autor směřuje k poukazu na problematičnost lidské existence a rozklad životních jistot.

Až k neosobnímu tónu Fried tento svůj popisný styl přivedl v novele *Hobby* (1969) stavící na kafkovském napětí mezi nenápadností věcného jazyka a výjimečnou situací, kterou vyjadřuje. Tou je zde přerůstání netradičního koníčka – ručního opisování tištěných textů – v činnost, která protagonistu příběhu zcela pohltí, propůjčí mu neproblematizovaný smysl života a postupně nabývá i uměleckých a tvůrčích kontur. Metaforický rozměr příběhu (opisovačství jako hyperbolizace grafomanství, izolovanost od života a jistá umělost takového životního smyslu) míří až k touze opisovače po vyvázání znaku z nutnosti nést význam, po čisté estetizaci lidské činnosti; jednou z možných odpovědí na otázku samoučelnosti tvorby se stává sama uhrančivá autonomie sémantického gesta, „uzavřenost“, svébytnost tematické a stylistické výstavby novely. Obě Friedovy prózy tak akcentují nutnost sebepoznávání a sebeobnovy člověka i obtížnost hledání identity.

Snaha o využití a kombinaci různorodých vypravěčských prostředků moderní prózy je zřetelná také v novele JANA OTČENÁŠKA *Mladík z povolání* (1968). Autor v ní propojil téma milostných vztahů s problémem strachu ze stárnutí

jakožto ztráty identity a pokusil se kombinovat objektivní popisy se záznamem asociativního proudu vědomí, prudkými filmovými střihy i metodou zvolna rozváděných úvah.

■ Automat svět a jeho protikladné pojetí v tvorbě Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala

Krajní póly dobové polarity utvářely na jedné straně ty postoje, které všednost poetizovaly a vnímaly ji jako pole autentického života, a na straně druhé – v této době početnější – přístupy, které ji chápaly jako pseudorealitu a hledaly cesty jejího kritického vykreslení a rozkrytí. V rovině vlastní prozaické produkce lze tyto dva krajní póly prezentovat protikladnou dvojicí: Hrabalovým souborem povídek *Perlička na dně* a Páralovou novelou *Veletrh splněných přání*, tedy knih, které stály na počátku rozsáhlé publikační aktivity dvou – pro budoucí podobu české literatury velmi významných – autorů, přičemž ani v jednom případě nešlo o skutečný debut. Hrabal překvapil čtenáře (v české literatuře dosud nebývalou) poetizací všední reality, hyperbolizovaným, často až groteskním vyprávěním o svérázných lidech, jejichž nespoutanost, posedlost po životě a zážitcích destruuje každý stereotyp a konvence myšlenkové i institucionální. Páral naopak zaujal „příběhem pokleslé aktivity“, groteskním zpodoběním statisticky průměrného hrdiny, který si za každou cenu hájí své stereotypní živoření.

Veletrh splněných přání (1964) byl první částí „černé pentalogie“ VLADIMÍRA PÁRALA, již spojovalo autorovo vytrvalé soustředění se na problém každodennosti, na jedno pracovní a regionální prostředí (severočeský chemický průmysl) a jeden sociologický typ postavy. Další části této pentalogie tvořily prózy



Vladimír Páral

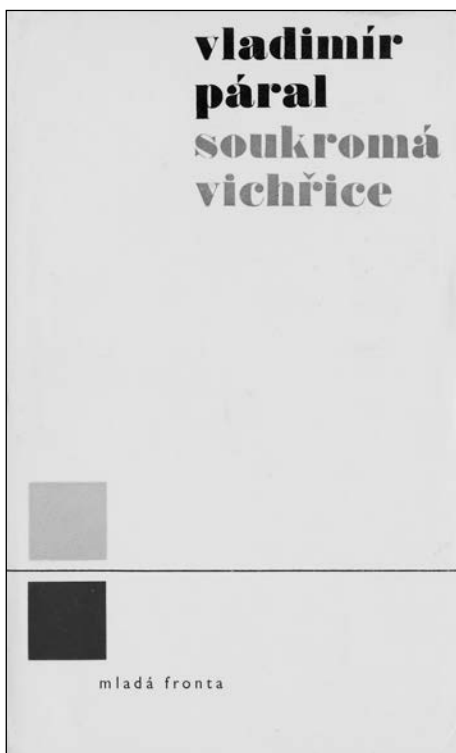
Soukromá vichřice (1966), *Katapult* (1967), *Milenci a vrazi* (1969) a *Profesionální žena* (1971). Myšlenkově tyto jeho literární modely vyrůstaly z touhy po absolutní autenticitě bytí, spjaté s milostným zážitkem i se snahou po pracovním uplatnění – obojí však u Párala vždy naráželo na mechanismy každodennosti, které v jeho prózách postupně dostávaly takřka mytický rozměr.

Adekvátní výrazové prostředky pro vyjádření střetu mezi každodenností a sférou nedosažitelných ideálů, snů a seberealizace individua Páral našel v „panelové“ výstavbě textu, která zpočátku prokazovala silnou inspiraci experimentálními vypravěčskými technikami. Opakováním, variováním a permutacemi jednotlivých motivů, situací, postav, dialogů, sloganů i celých textových segmentů budoval iluzivní a současně groteskně stereotypní obraz každodennosti, jíž dominuje opakovatelnost a vzájemná zaměnitelnost všech základních životních úkonů, ať již jsou spjaty s denním rytmem, jídlem, zaměstnáním, zábavou či sexem. Autorova volba stylistických prostředků tak vytvářela paralely k povaze moderního průmyslového světa, v němž jsou všechny jevy nivelizovány na statistický průměr. Technický a zároveň emocionálně velmi vypjatý charakter Páralova jazyka se promítl do dynamické stavby věty s důrazem na substantiva a s častým vypouštěním sloves. Vřazení takových komunikačních

kódů, jako je inzerát a výrobně správní jazyk, připomíná konvenčnost lidských ideálů a rozpad intimnosti vztahů, řeč čísel a technického popisu, jednotlivost a nesvobodnost existence.

Páral své texty chápal jako globální model reality, přičemž kontinuálně rozvíjel jeden výchozí syžetový vzorec: každá z próz se mu stávala východiskem pro formulaci problému a jeho řešení v próze následné. Výrazným rysem počátků jeho tvorby proto bylo chápání prózy jako myšlenkového experimentu, kterému vždy nejprve (v lichých prózách) byli podrobeni jednotlivci, aby pak jeho výsledky byly (v sudých prózách) testovány v širších společenských vazbách a na větším počtu postav.

Emblematickým protagonistou Páralových próz byl (nepochybně autobiografii inspirovaný) mladý



Obálka Václava Sivka, 1966

chemik, inženýr pracující v ústecké továrně. Ve Veletrhu splněných přání zpodobení této postavy neslo rysy tvrdé kritiky pokleslého živoření: Páralův „hrdina“ se natolik zabydluje ve stereotypní každodenní opakovatelnosti, že posléze nemilosrdně likviduje – navzdory svým snům – každou naději na změnu. V zájmu uchování stereotypního klidu je ochoten ztratit vysněnou lásku i sebe sama. V následující novele Soukromá vichřice Páral tuto kritickou perspektivu rozšířil na celou skupinu postav a poprvé uplatnil princip kruhové výměny děje a permutací mírně obměněných perspektiv, z nichž je nazírána jedna a tatáž událost. Několik partnerských dvojic tu najde odvahu se životnímu stereotypu vzepřít a s vidinou naplnění snu si postupně vzájemně vymění partnery. I v nových vztazích jsou ovšem zanedlouho dostiženi stejným, ba horším stereotypem, než byl ten, před kterým prchali, a rádi se vracejí zpět.

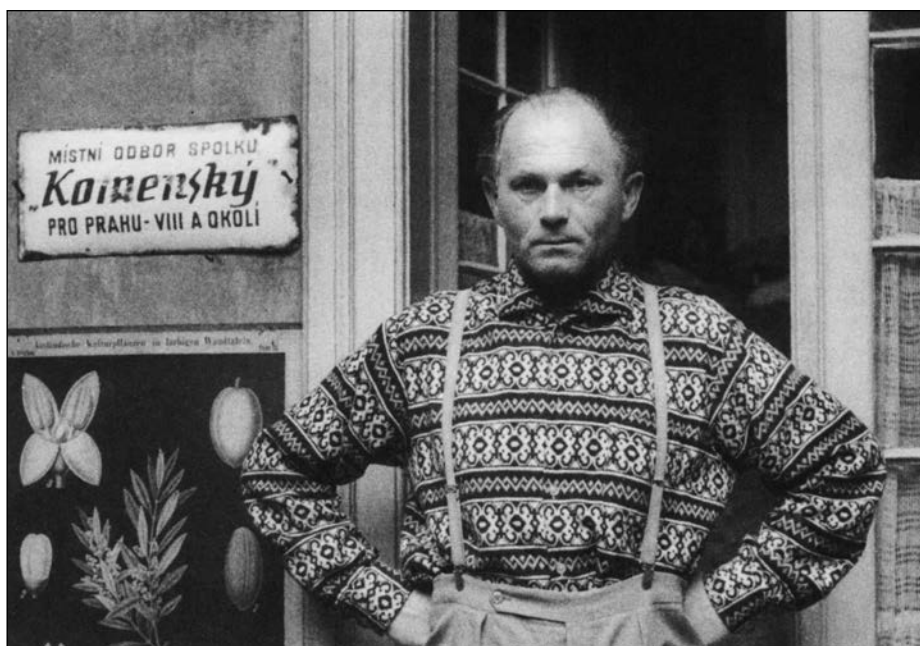
S tím, jak Páral stále více propracovával techniku textových permutací, se vyhraňovaly i jeho teze o nemožnosti vyhnout se každodennosti, která nivelizuje všechny lidské činy a sny o opravdovém bytí. Počínaje románem Katapult začínají u Párala mechanismu každodennosti dokonce podléhat i postavy aktivní. Hrdinou románu, který už tentokrát má zjevné sympatie autora, je mladý inženýr snažící se změnit stereotypní chod svého jinak úspěšného života. Prostřednictvím paralelních známostí s řadou žen na inzerát si vybírá ze sumy možných variant partnerského života, z možných prací a životních stylů a současně se snaží rozbít pevnou molekulu své fungující rodiny. Když se mu to podaří a on se vydává na let za potenciální budoucností, jeho náhlá impulzivní touha vrátit se zpět, k ženě a dceři, ke kterým už nepatří, způsobí, že se střetne se setrvačností a je katapultován vstříc tragické smrti. Román mísí pohádkové a mytické prvky se satirickým nadhledem, prvky absurdity s pochopením pro tragiku údělu ústřední postavy. Autorův způsob práce se symbolikou barev, jmen a postav, s literárními aluzemi a parafrázemi i s významotvornými vazbami mezi jednotlivými složkami výstavby textu přitom posiluje příznačný rys próz Páralova prvního období, tedy možnost jejich dvojího čtení: jednoduchého, které jde především po atraktivně prezentovaném příběhu, i takového, které proniká k hlubším významovým výzvám.

V následujícím románu Milenci a vrazi je myticko-alegorický obraz života jednotlivce z předešlé prózy posunut do kolektivní a historické perspektivy. Román začíná jako příběh soukromého i pracovního života několika mileneckých a manželských párů, přičemž všechny jeho podoby – lásku, sex, nevěru i boj o kariéru – autor vnímá prizmatem ukájení odvěké lidské touhy dobývat a nevyhnutelně následující ztráty energie a zlhostejnění. Román tak postupně přerůstá do globálního zobecnění: je ambiciózním modelovým ztvárněním vize, podle níž jsou dějiny střídáním vzestupů a pádů společenských kultur, respektive sérií střetů mezi chudými a hladovými „dobyvateli“ (v barevné symbolice díla „červenými“) a bohatými a přesycenými „obleženými“ („modrými“). Nelítostná determinace lidského jednání se promítá do nevyhnutelného procesu

„zmodrání“ dobytých, ztráty jejich energie po dosažení pozic obležených; tak se mohou stát terčem útoku nových červených a celý proces se opakuje. Neustálý třídní boj „barbarů“ s „dekadenty“ postrádá – na rozdíl od komunistických vizí – jakoukoli dějinnou finalitu, neboť tento důsledně skeptický pohled na dějiny je především projevem autorovy hravosti, která dovedla ad absurdum tezi o vítězství každodenního stereotypu a nutnosti vzpoury proti němu. Snaze posunout výpověď do mytologické roviny a současně jí zachovat její nezávaznou hravost odpovídá i autorova literární hra s výpůjčkami: mnohé děje tu parafrázuje a paroduje literární vzory (zejména Stendhalův román *Červený a černý*). Satirickým travestováním náboženských mýtů (řada postav tu je alegorickým převlekem postavy biblické), jakož i kolážovitou „magazínovostí“ (podtitul zní „Magazín ukájení do roku 2000“) se tu Páral přiblížil vypravěčským postupům, které lze označit za postmoderní. Tomu odpovídá i propojení experimentálního charakteru díla s jeho čtenářskou atraktivitou.

V románu *Profesionální žena* – s podtitulem „Román pro každého“ – ustupuje experimentální ráz textu parodické hře, která má ambici i při zachování typických Páralových kulis a postupů uspokojit obě protichůdné skupiny potenciálních čtenářů. Záměrně zdůrazněná rovina populárního čtení (s odpovídajícím dramatickým napětím, sentimentem, násilím a tajemstvím) se tu prostupuje s parodií na pohádku a literární kýč. Oproti dosavadnímu „černému“ vyznění Páralových próz, končících vždy v nulovém bodě nesmyslně se opakujícího koloběhu lidského života nebo dějin, je tu vygradován příběh ideální hrdinky, která se vyvíjí z prostého manipulovaného děvčete v pohádkově dokonalou aktivní ženu. Celé dílo je ovšem koncipováno jako provokace literaturou: ústřední postava je na dálku řízena neznámým mužem, který pro její výchovu využívá literárních vzorů. V okamžiku, kdy dívka dospívá až ke schopnosti zcela řídit vlastní život, je tento demiurg demaskován. Ironizována přitom není pouze masová četba, ale produkování literatury vůbec, zejména „profesionální“ pachtění se za čtenářským zájmem.

Zatímco Páralovy knihy vycházely nedlouho po napsání a osobitě vyjadřovaly atmosféru přítomného okamžiku, prózy jeho protichůdce **BOHUMILA HRABALA** svým vznikem odkazovaly až k přelomu čtyřicátých a padesátých let a na vydání musely dlouho čekat. Prvním veřejnějším Hrabalovým vystoupením byly příspěvky ve strojopisném almanachu *Život je všude* (1956), sestaveném Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem, který obsahoval i pět Hrabalových próz; dvě z nich téhož roku vyšly pod titulem *Hovory lidí* jako bibliofilie. Na sklonku padesátých let Hrabal připravil knihu povídek *Skřivánek na niti*, ale vydání bylo ve stránkových korekturách zastaveno. I přes tuto historii a genetickou vazbu k literární situaci předchozího desetiletí Hrabalovy prózy v okamžiku svého vystoupení z ineditní sféry velmi snadno zapadly do kontextu české literatury šedesátých let. Bezprostředně za sebou vydané knihy *Perlička na dně* (1963; rozšř. 1964), *Pábitelé* (1964; rozšř. 1964), *Taneční hodiny pro*



Bohumil Hrabal

starší a pokročilé (1964) a *Ostře sledované vlaky* (1965; zfilmováno v roce 1966 Jiřím Menzlem, oceněno Oscarem za rok 1967) založily obraz Hrabala jako spisovatele, který byl zprvu kritikou velmi diskutován, zanedlouho však začal být vnímán jako jedna z nejvýraznějších osobností české prózy nejen šedesátých let, ale i celé druhé poloviny dvacátého století.

Historie a geneze Hrabalových próz byly širšímu čtenářskému okruhu zprvu skryty. V roce 1965 je podkryl časopis *Tvář*, když uveřejnil ukázky z dosud nepublikovaného eposu *Bambino di Praga*, který byl předobrazem již vydané povídky *Kafkárna* (in *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, 1965). Tím vešlo i v obecnější známost, že vydávané podoby Hrabalových textů zpravidla neodpovídají jejich starším rukopisným variantám. Tyto autorské zásahy do textů, které provázely Hrabalovu tvorbu i v následujících desetiletích, se tak staly předmětem četných literárněkritických a edičních úvah a poukazů na autorovu přílišnou ochotu ustupovat od původní podoby svých děl a přizpůsobovat je obecnému vkusu, případně politickým direktivám. Již při srovnávání prvních autorových vydaných próz s jejich původní podobou tak Jan Lopatka poukazyval na posun od experimentu a autenticity psaní ke graficky přehledněji členěnému textu, k vypracovanější poetice protikladu mezi nadšeným životem a líčenými katastrofami (tedy kontrastu okouzlení a černého humoru), k plastičtějšímu stylu, zkrátka k podobě literárně „obvyklejší“, a tedy lépe „konzumovatelné“. Tato hodnocení později vyprovokovala úvahy o tom, že textové variace, přepracovávání textů, a dokonce i jejich cílená úprava na cestě ke čtenáři jsou

součástí Hrabalova stylu a integrální součástí jeho způsobu psaní. Obhájci zdůrazňovali, že Hrabal žádný ze svých textů nepovažoval za uzavřený a definitivní (Milan Jankovič). Otevřenost a hravost v jeho vztahu k vlastním textům vyplývaly jednak ze zakotvení těchto textů v orální kultuře, která nerada pevně fixuje, jednak ze složitosti Hrabalova uměleckého vývoje a v upřímnosti, s jakou autor neskrýval stopy svého psaní.

Příčiny splynutí Hrabalovy tvorby s dobovou atmosférou ležely jak v euforickém prožívání mnohotvárnosti přítomného bytí, tak i v její zjevné vazbě na aktualizovaný odkaz avantgardy. Ze složitosti Hrabalova autorského typu, který do sebe nasál velkou škálu podnětů (k nejsilnějším Hrabalovým inspiračním zdrojům patřily poetismus a surrealismus – především v jeho výtvarné formě – a umělecké výboje Skupiny 42), tak bylo akcentováno zejména propojení provokativnosti s lyrikou a s okouzlením kontrastními projevy života. Symbolem hrabalovského ozvláštnění všední skutečnosti se staly postavy „pábitelů“, které s autorem spřízněný interpret Emanuel Frynta charakterizoval jako „lidi posedlé po zážitcích, s hlavami rozpalenými nejztrěštěnějším sněním, se smysly rozechvělými, nikdy uvážliví a nikdy morousové,“ kteří „nepřetržitě problematizují konvence myšlenkové i institucionální“ (doslov k výboru *Automat svět*, 1966). Jde o lidi vzdálené kariérním a politickým ambicím, kteří se uspokojují drobnými věcmi denního života a zaujatou činorodostí v práci, pošetilých koníčcích, fandovství a podobně. Teprve vypravěčský úhel pohledu v nich odkrývá nečekanou ryzost a všední rozměr existence posouvá do svátostné dimenze. Dva emblematické pravzory pábitelů Hrabalovi představovala postava jeho „múzy“ strýce Pepina (poprvé v povídce *Smrt pana Baltisbergra* ze souboru *Perlička na dně* a v roli vypravěče v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*) a autostylizační postava baliče starého papíru pana Haňti, který se poprvé objevil v povídce *Baron Prášil* (*Perlička na dně*).

Hrabalovi vypravěči a jeho postavy se prostřednictvím řeči a stylizovaného zrcadla hyperbolizovaného vyprávění brání automatizaci života a odcizujícím silám ideologií. Líčením zveličených a fantastických historek, pozvedáním banálního či bolestného do bájného potlačují tyto pábitelé – kteří jakožto lidé z okraje či dna společnosti nahlédli tragickou podstatu života – úzkost a samotu a vytvářejí anekdotické a imaginativní světy, v kterých jsou přes všechny prohry pokaždé vítězi.

Zvláště první Hrabalovy knihy přitom typově představují prózy výrazně založené na řeči a promluvě. „Hovory lidí“ v nich přibližují „mnohohlas života“, atmosféru a situační momentky rozličných prostředí sociálních i místních (Nymburk, Kladno, pražská periferie, zejména Libeň); některé rozměrnější texty (*Baron Prášil*, *Bambini di Praga* 1947 a *Jarmilka*) však již mají souvislejší dějovou stavbu. Hrabalovo avantgardní východisko se promítlo především do stavebního principu konfrontace a kontrapozice situací, obrazů a vjemů (také dialogy jsou spíše konfrontací simultánních hlasů než skutečným rozhovo-

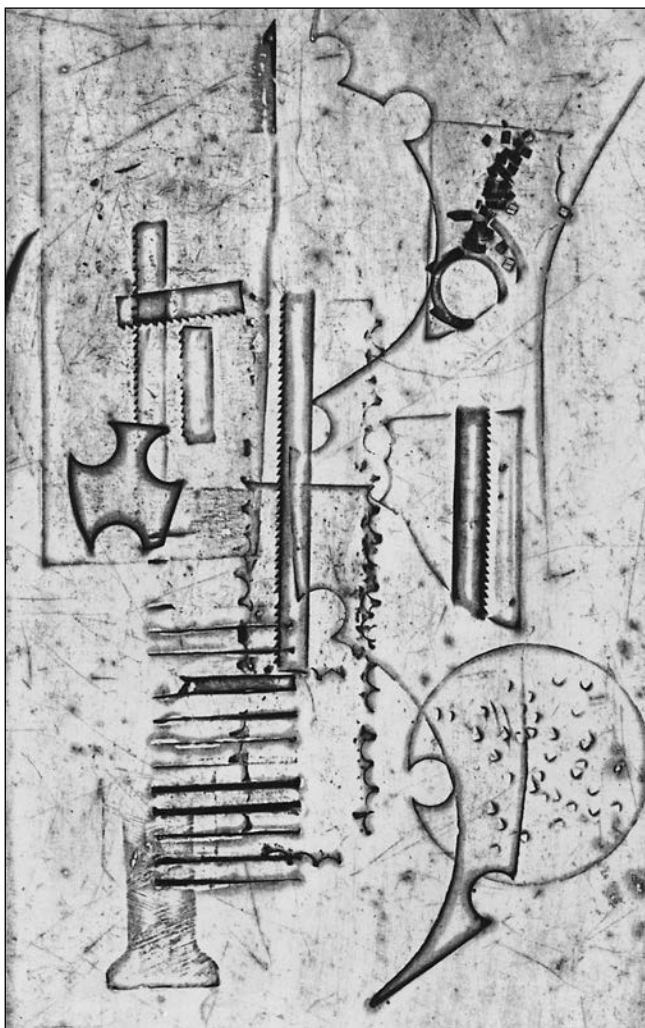
rem), přičemž podstatné bylo provokativní stírání hierarchie mezi vysokým a nízkým, zažitým a vysněným, odporným a nádherným, minulým a současným. To umožnila autorova technika literární koláže a montáže, která evokovala přerývané postupování dílčích promluv i pojetí života jako karnevalu, v kterém motivy smrti a utrpení přecházejí do motivů životního opojení a vše se sjednocuje v jediném, vnitřně dialektickém proudu nespoutané vitality. Groteskně pábitelský živel je tu výrazem lidské pospolitosti a družnosti, která jeho vyznavače dovádí k zálibné ritualizaci jazyka a mytizaci všedního života. Část kritiky ovšem záhy v hrabalovské stylizaci viděla i nebezpečí přílišné idylizace.

V umělecky vyrovnané autorově próze tak, jak ji okolo poloviny šedesátých let postupně vyjevovaly jednotlivé knihy, představuje dílčí vrchol experimentální novela *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, stylizovaná jako syrový záznam jediné souvislé a neukončené věty, vzrušený monolog stárnoucího muže, strýce Pepina. V souvislém mluvním proudu vzpomínek a radosti z vyprávění se tu střídají a proplétají roviny eroticko-chlubná, náboženská, vojenská, řemeslnická a laicky „kulturologická“. Svou působivost novela zakládá na specifických kontrastech míst, ve kterých vypravěč přeskakuje od jednoho tématu k druhému, i na vyštinutí běžných významů slov, frází a obrátů. Osvobodivý a humorný tok nehierarchizovaných vyprávěných obrazů ruší obvyklé čtenářovy mechanismy vnímání a ve významových kontrastech nabízí prožitek existence nespoutané účelem.

Tradičnější cestu k epice Hrabal nalezl v novele *Ostře sledované vlaky*, v níž se jeho lyrizující obrazná poetika propojila s typem prózy opírající se o pevné dějové jádro a mířící ke zřejmému ideovému poselství. Na základě vlastních starších textů (*Kain*, rkp. 1949; *Fádní stanice*, napsáno pravděpodobně 1953) Hrabal vystavěl válečný příběh, ve kterém se prolínají dvě roviny. Rovina iniciální (vypravěčem je mladík, kterého první milostný a sexuální nezdar dovede k pokusu o sebevraždu, aby byl později do tajů tělesné lásky úspěšně zasvěcen záhadnou odbojovou pracovnící) tu je umocněna obrazy z všedního válečného života. Malé venkovské nádraží a figurky, které utvářejí jeho atmosféru, jsou synekdochickou zkratkou země nedobrovolně vtažené do války. Napětí mezi každodenním životem a krutostí války, soukromím a dějinami, mezi erotice se oddávajícími Čechy a válčícími vojáky Hrabal v závěru vyhroutil v nepatetické hrdinství protagonisty, kterého jeho zasvěcení do dospělosti přivede i ke zneškodnění německého vlaku s válečnou technikou.

Liberalizace společenského života i nakladatelské politiky umožnila Hrabalovi postupně publikovat i texty, které měly blíže k jeho výchozímu kontextu „libeňského undergroundu“ padesátých let. Tak je tomu v souboru *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), který byl další autorovou výpravou do oblasti „angažované“ prózy. Možnost vrátit se námětově a poetikou ke svým tvůrčím počátkům v padesátých letech se Hrabalovi otevřela s tím, jak bylo

možné publikovat alespoň dílčí svědectví o době kultu osobnosti. Sedm próz knihy tvoří komponovaný celek, jehož svědeckost byla dosažena nejvlastnějšími prostředky totálního realismu: reportážností, důrazem na každodennost, poetickými výčty předmětů symbolizujících násilný přechod z jedné epochy do druhé, téměř nesyžetovou koláží obrazů kladenské průmyslové a pražské městské scenerie a hovorů lidí smetených únorovým převratem na okraj společnosti. Lidé vykolejení ze svých dosavadních životů v těchto prózách hledají svou novou identitu i cestu k sobě navzájem, přičemž jejich síla je ve schopnosti žít tady a teď, v pábitelství a alternativním vidění světa, které je přirozenou reakcí na tlaky doby. Pro vyznění knihy je podstatná absence hodnotících soudů, přednost dostává evidence věcí a různohlasu lidí; oproti jiným Hrabalovým



Ilustrace
Vladimíra Boudníka
ke knize
Bohumila Hrabala
Poupata, 1970

prózám založeným na auditivním principu je zde více akcentována složka vizuální. Knihu rámcují dva lyrické texty, které jsou značně upravenými a zprozaizovanými variantami (tedy spíše novými díly) dvou básnických eposů z roku 1950: *Bambino di Praga* (zde s názvem *Kafkárna*) a *Krásná Poldi*. Jejich dokumentárnost zbavuje autorovu surrealistickou obraznost výlučnosti a dává vzniknout textové montáži lyrických výpovědí, unešení životem, momentek lidských osudů na pozadí architektonického dědictví Prahy, respektive drsného prostředí kladenských hutí a dělnických ubytoven. Porovnání těchto dvou textů s původními eposy dobře ukazuje postup od lyrického básnického východiska a rabiátské polohy ke zcivilněné próze.

Ještě výraznější návrat k raným východiskům tvorby znamenal vydání „existenciální povídky“ *Legenda o Kainovi* (jež byla předobrazem a jedním z pramenů prózy *Ostře sledované vlaky*) a již třetí varianty textu *Legendy o Egonu Bondym a Vladimírkovi* (Boudníkovi) v souboru *Morytáty a legendy* (1968) a také plánovaná edice nejstarších autorových textů pod názvem *Poupata*, jejichž náklad byl v roce 1970 skartován. Do *Morytátů a legend* Hrabal shrnul – v autorské úpravě a v redakčním zkrácení – rozmanité texty psané v rozpětí sedmnácti let. Kniha tak představovala jakousi vzorkovnici dosavadních autorových tvůrčích poloh, zároveň však signalizovala i tvůrčí hledání: znovuotevření se inspiraci literárním okrajem a snahu o obnovení dotyku s anonymní lidovou tvořivostí, u Hrabala tedy především s městským folklorem reprezentovaným hospodským hovorem, anekdotou, legendou a morytátem v aktualizované podobě. Celkové ladění montáží a textů tihne k podobě uvolněného monologu, k tvaru, který Hrabala později, v první polovině sedmdesátých let, přivedl k „psaní proudem“, v němž je volné střídání obrazů sjednoceno se spontaneitou mluvního proudu a v němž se pábitem naplno stává sám autor.

Hrabalovská technika poetizace všednosti přitahovala v následujících desetiletích mnoho autorů. Ještě v šedesátých letech bylo možno její vliv pozorovat v drobných prózách o lidech, jejichž touha po nonkonformním, bohémském životě naráží na danosti etablovaných společenských pořádků, které do souboru *Kapři v kvetoucích trnkách* (1969) shrnul PĚTR CHUDOŽILOV. Žánrově rozkolísané prózy bez pevné epické linie, se smyslem pro vykreslení atmosféry, prostředí a smyslových prožitků prokazovaly autorovo zaujetí kontrastními projevy života a poetizací lidí na okraji společnosti.

■ Fantazijní próza a hravá absurdita

Popularizace díla Franze Kafky a jeho poetiky vstoupila do kontextu, který byl tomuto konceptu literatury velmi nakloněn. Protnula se totiž s celosvětovou vlnou poetiky absurdity a se zvýšeným zájmem o problematiku odcizení indi-

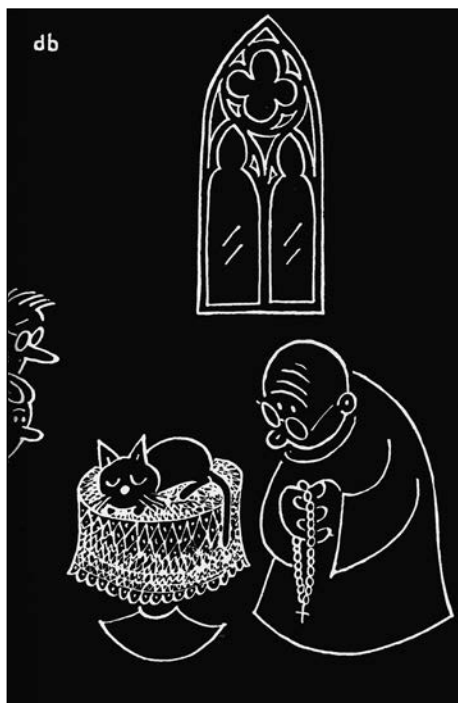
vidua v groteskním světě zmechanizovaných vztahů, která navíc byla v Československu modifikována i narůstajícími pochybami o smyslu společenského režimu slibujícího radikální pozitivní proměnu života. V českém prostředí ovšem groteskno a absurdita měly svou vlastní tradici, na kterou upozornil například Jan Grossman, když v doslovu ke knižnímu vydání Havlovy hry Zahradní slavnost (1964) poukázal na skutečnost, že anekdotická hyperbola, která s daným světem nepolemizuje, ale naopak do důsledku plní jeho normy a tím jej dovádí ad absurdum, je hlavním kompozičním prvkem Haškova Švejka.

Při hledání geneze české groteskní a absurdní prózy se lze vrátit do konce padesátých let, kdy se specifickým žánrovým typem, jenž přinášel texty hyperbolizující konkrétní situace a s hravou logikou neúprosně domýšlel realitu až ke groteskním závěrům, stala forma pohádky pro dospělé. Tedy žánr představující přehledný svět základních hodnot, otevírající prostor pro volnou imaginaci a okouzlení životem, ale také možnost vyjádřit se ve zdánlivě nezávazné symbolicko-alegorické rovině.

K projevům tohoto žánru patřila dvojice moderních pohádek LUDVÍKA AŠKENAZYHO z knihy *Ukradený měsíc* z roku 1956 a zejména jeho rozsáhlý pohádkový román *Putování za švestkovou vůni* (1959). Dějově pestrý a komplikovaný

příběh o putování trpaslíka Pitryška, který uteče z pohádkové knížky a snaží se najít alespoň jednoho přítele sobě podobného, je metaforou osamělé pouti za skutečnými hodnotami, které lze podle zákonitostí pohádky najít nejspíše tam, kde si jich dříve nikdo nevšímal.

KAREL MICHAL v knížce *Bubáci pro všední den* (1961) narušuje pravidla klasických pohádek tím, že pohádkové bytosti a předměty konfrontuje s nepoetickou, až přízemní realitou běžného každodenního života v soudobé socialistické společnosti. Postiženým postavám ale setkání s nadpřirozenem přináší spíše problémy než užitek: kdo se umí proměnit v medvěda, skončí maximálně jako exponát v zoologické zahradě a mrtvá kočka, která mluví, není využitelná ani k vědeckým pokusům, protože její neúprosná logika



Ilustrace Miloše Nesvadby z 2. vydání knihy Karla Michala *Bubáci pro všední den*, 1962

a pravdomlupnost je pro normy „normálního“ světa nepřijatelná. Přestože se o existenci racionálně nevysvětlitelných jevů lze přesvědčit vlastními smysly, jsou z materialistického hlediska nepřijatelné a ideologicky závadné a trvat na svém přesvědčení je tedy z hlediska většinového názoru, který je nejvyšším zákonem, pobuřující a urážlivé. Jediným sebezáchovným řešením je zapřít vše, co se „normalitě“ vymyká.

V šedesátých letech vyšlo také několik knih MILOŠE MACOURKA: povídky *Živočichopis* (1962), *Žirafa nebo tulipán?* (1964), pohádky *Jakub a dvě stě dědečků* (1963), *O hodném chlapečkovi, který se stal kredencí* (1965) a *Mravenčík v počtelnici* (1966). Příznačným rysem těchto próz jsou fantazijní lehkost, absurdní humor, nadsázka a využívání možností jazykové hry, ale také kritika moderní společnosti či spíše obecných charakterových zlovyků, jako jsou sebestřednost, lhostejnost, nenasytnost nebo pýcha. Macourek žánrově tenduje k bajkám s hravě formulovanými pointami, což mu umožňuje přijatelnou míru didaktičnosti a moralizování. Nejčastějšími hrdiny příběhů jsou jednak děti, jednak zvířata, která jsou jako v tradičních bajkách nositeli lidských vlastností; rekvizity Macourkových pohádek jsou však veskrze moderní, „nepohádkové“ a jednoduché (k oživení mamuta není třeba zázračného elixíru nebo kouzelné hůlky, ale vytrvalého umělého dýchání, a pokud si někdo zaplní hlavu nesmysly, musí si pořídit náhradní).

Pohádkou *Bublina nad městem* (1964), vazbou na Divadlo Na Zábradlí, ale i smyslem pro fantastickou hyperbolu, absurdní humor a jazykovou hru měl v první polovině šedesátých let k Macourkovi velmi blízko IVAN VYSKOČIL (→ s. 442, kap. *Drama*). Soubory Vyskočilových próz soustředily texty, které vznikaly od konce padesátých let, od jeho vystupování s Jiřím Suchým ve vinárně Reduta, tedy jako součást autorových více či méně improvizovaných vystoupení před publikem. Vyskočilova prozaická tvorba tak byla vlastně „vedlejším produktem“ jeho divadelních aktivit, které propojovaly autorovo osobité pojetí herectví se vzděláním v oblasti psychologické a mířily až do sféry filozofické. Vyskočil se světa zmocňuje skrze hru, která je výrazem hledajícího intelektu. Spojujícím rysem jeho textů a divadelních inscenací je tak neustálé tázání po lidské identitě a hledání vhodných forem, jak do tohoto tázání vtáhnout čtenáře či diváka. Jestliže přitom jeho texty ze souboru *Vždyť přece létat je snadné* (1963) ještě mají podobu krátkých ucelených humoristických povídek, v souboru *Kosti* (1966) se již stávají součástí komponovaného celku. V knize *Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry* (1967) jsou pak propojeny autorským komentářem vysvětlujícím okolnosti vzniku, záměr a limity jednotlivých „her“. Ocítají se tak na pomezí prózy a dramatu a nezakrývají, že jsou podkladem k uvolněné improvizaci. Důrazem na aktivitu adresáta a na práci s jazykovou a tvarovou stránkou textu tu vstupují do experimentální linie prózy i divadla.

Míšení skutečného s fantaskním, reálného s ireálným Vyskočilovi umožnilo pojmenovávat svět prostřednictvím groteskních zkratk, které s ironickou racionalitou demaskují absurditu mnoha společenských, existenčních a myšlenkových stereotypů. Jakkoli u něj lze často najít aktuální témata a narážky, nejde o prvoplánovou satiru; autorovi se vždy daří udržet rovnováhu mezi humornou lehkostí a přesahem do obecnější výpovědní roviny. Tak například zajíc Kudýš z povídky Proč se lidé bojí zajíců získává všem zajícům respekt u myslivců svou sečtělostí a schopností fundovaného rozhovoru, v rámci vlastní zaječí komunity je však pro stejné vlastnosti hendikepován. Titulní postava povídky Och, Kusejr, to byl talent (Kosti) má zase nadání rozmělnit svým povídáním cokoli, o čem mluví: předměty stejně jako společenské problémy a nakonec i sebe sama (čímž se ovšem promění v miliardy Mikrokusejrů, kteří se stanou součástí každého z nás).

Jeden z klíčových prvků poznání i manipulace s jedincem Vyskočil vidí v jazyce, v jeho schopnosti pojmenovávat podstatné, ale také verbalizací libovolně zkreslovat skutečnost. Vyskočilův situační, absurdní, mnohdy až černý humor proto často staví na jazykové doslovnosti, důslednosti a hyperbole. Například běžná fráze „někam to dotáhnout“ (v povídce Hlavní problém pomocné biofyziky ze souboru Kosti) jej inspiruje k dlouhé úvaze, co to vlastně je to „to“, jakým způsobem „to“ člověk táhne, jestli přitom musí své břemeno vyvažovat a čím se musí učinit těžším, aby „to“ utáhl. Čtenáři dokonce nabízí náčrtky kladkostroje, kterým se „to“ dá táhnout. V povídce z těžkého života pracovníků jakéhosi nesmyslného úřadu nazvané Prožluklost (Kosti) je zase klíčovým motivem snaha uchránit si své máslo na hlavě a vyprávění o tom, co by se mohlo stát, pokud by čerstvost tohoto másla přestali kontrolovat nadřízení „na lešeníčkách“. Vyskočil se neustále vrací také k napětí či nesouladu mezi realitou a jejím pojmenováním. Jeho oblíbeným postupem je „hnidopišská“ analýza smyslu nesmyslu, při níž tazající se subjekt-tvůrce textu každý svůj závěr vzápětí opět neguje a dotahuje jej v ještě smělejší teorii o příčinách a důvodech toho či onoho jevu, například jednání postav příběhu. Vypravěči je přitom v textu dovoleno vše: např. ve hře-povídce Bráškové (Malé hry) hledá příčinu toho, proč v domě, který nemá elektrické vedení, začnou elektrické spotřebiče fungovat poté, co je dvojice uzurpátorských opravářů přes protesty majitele upatlá vším, co v domácnosti najdou (od míchaných vajíček a sardinek až po med). Vypravěč se nad tím zprvu spolu se čtenářem podivuje, ale nakonec přijde na naprosto „logické“ řešení, totiž že za to může med, neboť „med pomáhá“.

Mnohé Vyskočilovy texty činí součástí experimentální linie prózy i jeho práce s grafickou podobou psaného textu: rozlišování důležitosti sdělení různým typem písma, využívání možností poznámkového aparátu (který v Prožluklosti dosahuje stejné délky jako „poznámkovaný“ text), dělení textu do různě strukturovaných celků, intermezz a obrazů.

Tato vizualizace a literarizace textů paradoxně posiluje dojem improvizovanosti sdělení a propojuje je s jejich divadelní genezí: tak, jako je v mluvené řeči možné intonací odlišit podstatnější od méně podstatného, v psaném textu umožňují pasáže, sdělované jakoby mimochodem či jako poznámky, zachytit „okamžité“ nápady a postřehy mluvčího.

Vyskočilovy texty a jeho divadelní činnost měly vliv na několik generací tvůrců, zejména divadelníků. Od společného působení v pražské vinárně Reduta se odvíjely počátky zpěváka, herce a spisovatele **JIRÍHO SUCHÉHO**. Spříznění s Vyskočilem tak lze pozorovat i v Suchého knize *Sto povídek aneb Nesplněný plán* (1966). Spojuje je tvar krátkého anekdotického příběhu, který prostřednictvím jazykové a situační komiky ironizuje životní stereotypy a všední motivy rozvíjí až do groteskních a absurdních podob. Kromě humoru, který nachází smysl sám v sobě, tu Suchý pracuje také s moralistním podtextem, s „rubem“ komicky gradovaných situací.

■ Kafkovská inspirace

I když byli autoři textů, přiřazených do linie uvolněné prozaické fantazie a hravého nonsensu, dobře obeznámeni s dobovou poetikou absurdity a reagovali i na kafkovské podněty, nešlo u nich zpravidla o přímé ovlivnění (Vyskočil sám nejednou módní oblibu intelektuálního tématu odcizení parodoval). Jejich tvorba se ale doplňovala a prostupovala s tím proudem české prózy, který preferoval vážnější polohy hravosti a Kafkou se inspiroval bezprostředněji.

Nejinspirativnější se českým prozaikům jevila Kafkova próza *Proces*, přinášející modelovou situaci soudu bez zřejmého provinění. Tuto situaci lze najít například u **EMANUELA MANDLERA** ve sbírce kratších textů *Atrakce* (1966), nejvýrazněji pak ve fragmentu z novely *Čj. 17 309 Lékař*, která je místy až naturalistickým popisem vyšetřování člověka zatčeného a manipulovaného byrokratickým aparátem, aniž by mu kdo sdělil, co je mu kladeno za vinu. Autorova snaha o nalezení vlastního prozaického výrazu je zřetelná i z povídek *Hlas volající na poušti*, *Slova*, *Čekání na hranici*, které svou racionalitou a vážnou intelektuální hravostí, s níž uvažují nad neskutečností popisovaného světa, jsou blízké ironické vypravěčské poloze Věry Linhartové.

Silnému kafkovskému fluidu neunikl ani **KAREL EICHLER** v řadě textů své prvotiny *Antipašije* (1966), například v povídce *Amputace*, v níž úředník v nemocnici vrací vypravěči omylem amputovanou nohu a žádá potvrdit převzetí. **JAROSLAV PUTÍK** v titulní povídce souboru *Pozvání k soudu* (1964) posouvá kafkovskou situaci od vyslovení existenciální bezmoci k úvaze o tom, jak se byrokratickému obtěžování bránit: jeho obviněný od počátku promýšlí, jak ze situace ven, hledá a nakonec nachází cestu, jak s byrokratickým aparátem jednat – i když spíše než o řešení se jedná o odklad problému.

Obecně je ovšem z většiny povídek Putíkova souboru zřejmé, že bližší než poloha kafkovská je mu poloha čapkovská: z osobních výpovědí vypravěčů, z nichž každý z hlediska limitované perspektivy svého vlastního osudu směřuje až k otázkám noetickým, zaznívá morální a společenská výzva k individuální zodpovědnosti za vlastní skutky. Čapkovský je i Putíkův zájem o apokryfy, jimž je věnován jeden ze šesti oddílů. Danielova prorocství a příběh tří mládenců v peci ohnivé zachovávají v Putíkově podání původní čas a realie, zázračné vnuknutí je však nahrazeno bystrou logikou a odhadem uvažování panovníka, jehož spokojenost s výkladem věštby rozhodne o bytí a nebytí vykladače.

Poněkud abstraktněji lze Kafkův vliv vnímat na sklonku desetiletí v podobě pocitu ohrožení, vykořeněnosti a dezorientace v situaci, jejíž pravidla hlavní hrdina příběhu nezná, snaží se je však empiricky rekonstruovat, aby se mohl zachovat adekvátním způsobem. Tak je tomu například v některých textech povídkového triptychu JIŘÍHO NAVRÁTILA *Spálená stráž* (1969). Kafkovský prožitek existenciální absurdity a motiv zosobněného nemotivovaného zla je také nosným momentem prózy VĚRY SLÁDKOVÉ *Klec* (1969). Text je monologem hlavní postavy fízla, který si uvědomuje, že ztrácí důvěru svého zaměstnavatele, a snaží se prokázat vnějškovou loajalitu a posléze uniknout ze svého postavení. Jeho počínání je však odsouzeno k nezdaru především proto, že nezná ani smysl práce, na niž byl najat, ani záměry toho, komu slouží, a může tedy jen těžko odhadnout dopad svého jednání. Příběh uzavírá variace na scénu popravy v závěru Kafkova Procesu.

Manipulace mocí a možnosti svobodného jednání jedince konfrontovaného s mechanismem moci jsou tématem dvou „kafkovských“ próz IVANA KLÍMY vydaných pod společným názvem *Lod' jménem Naděje* (1969). Oba texty autor



Setkání Milana Jungmanna s rodinami Ludvíka Vaculíka a Ivana Klímy, 1967

buduje na modelové situaci uzavřeného okruhu lidí, kteří se ocitnou v ohrožení a jsou nuceni učinit zásadní rozhodnutí. V prvním případě (povídka Porota) se jedná o odvahu zachovat se v souladu se svým svědomím a nestát se součástí předstírané hry na spravedlnost. Přestože hrdina ve svých očích v této zkoušce obstojí, je jeho odvaha relativizována, neboť se ukáže, že i jeho duševní boj se zbabělostí byl součástí mocenského plánu a on tedy jen splnil očekávání. Titulní novela řeší podobné téma – její hrdina hraje dvojí hru a pokouší se s těmi, kdo mají osud skupiny pasažérů lodi Naděje v rukou, vyjednávat a uzavřít kompromis. Jeho snahy však končí nejen nezdarem, ale navíc vyobcováním z komunity těch, jejichž jménem jednal, a ztrátou důstojnosti. Oba příběhy vyznívají pesimisticky, až skepticky: bez ohledu na to, zda jde o společenskou mocenskou strukturu, nebo o faktickou fyzickou moc nad skupinou konkrétních jedinců, je mechanismus moci absurdní ve své nevypočitatelnosti a z postavení ovládaného jedince nenarušitelný.

■ Cestou k existenciálnímu a nadčasovému pojetí válečného tématu

Celá šedesátá léta nabízela kontinuální řadu děl s tematikou války, která byla projevem zájmu motivicky, emocionálně a intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako o osudové nesvobodě, tragické předurčenosti i dědictví, jež se zadřelo do života a duší jedinců. Postupná liberalizace umožňovala i návraty k tématům v padesátých letech zapovězeným. To byl případ novely FILIPA JÁNSKÉHO *Nebeští jezdci* (1965; zfilmováno 1968 Jindřichem Polákem), beletristického zpracování osudů československých letců v britském královském letectvu.

K významnější proměně poetiky děl s tématem války došlo okolo roku 1963, kdy u próz s uměleckými ambicemi ustoupila inspirace autentickým osobním zážitkem a naopak se posílily prvky modelové, nadčasové a existenciální.

Otázku, zda autor, který dosud námětově čerpal z okruhu vlastních prožitků, z něj dokáže vystoupit a přinést nové pohledy a umělecké podněty, si dobová kritika kladla nad tvorbou ARNOŠTA LUSTIGA. Pochybnosti o prozaických dalších vývojových možnostech vyvolal zejména jeho pokus zachytit atmosféru „árijského“ prostředí za okupace v souboru povídek *Nikoho neponížíš* (1965). Prózám prosyceným étosem vzpoury a činu byla vytýkána abstraktnost, přestylizovanost, konstruovanost a nevěrohodnost psychologické motivace.

Naopak následná novela *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964) byla pro Lustiga jednoznačným úspěchem a patří k vrcholům jeho tvorby. Její námět o skupině bohatých Židů, ze kterých Němci vylákají obrovské částky výměnou za příslib svobody, sice vychází ze skutečné události, Lustig jej však pojal jako příležitost ztvárnit z nového pohledu příběh o střetnutí lidské

důvěřivosti i bezmoci s krutou mocenskou manipulací. Příběh je veden z pozice autorského vypravěče, který své komentáře a nadhled potlačuje ve prospěch postav, především jejich promluv, vtiskujících próze ironicko-tragický rozměr. Ten je na jedné straně zdůrazňován „korektností“ promluv gestapáckého velitele, nadnesenou rétorikou jeho stupňovaných požadavků, které člení jednotlivé etapy cesty zajatců k pomyslné svobodě a oklikami zpět k smrti, a na straně druhé důvěřivou noblesností Židů, jejich vírou ve splnění závazků. Hrůza Osvětlemi, výchozí i konečné stanice putování, je podána letmo, v náznacích, které procházejí mimo vědomí privilegovaných, ačkoli všechny detaily (gestikulace zajatců, dým komínů apod.) signalizují neodvratnost spění k tragickému konci. Vzpoura titulní postavy, která se v závěrečné scéně před plynovou komorou chopí zbraně a aktivně se brání (je stylizována ve starozákonním duchu a předznamenává ji modlitba starého Žida), tu není pouhým aktem msty, nýbrž především projevem „důstojnosti poražených“, důkazem o jejich síle proměnit ponižení v hrdost.

Také následující Lustigova tvorba se většinou pohybovala kolem autorova ústředního tématu, židovského osudu za druhé světové války, a hledala rovnováhu mezi prožitkem a volnou fabulací (soubor próz *Hořká vůně mandlí*, 1968). Výjimkou dokládající autorovu občasnou snahu vymknout se je naopak próza z prostředí pracovních vojenských táborů *Bílé břízy na podzim* (1966) a románový příběh lásky zasazený do izraelsko-arabské války, jíž se autor na konci čtyřicátých let účastnil jako reportér (*Miláček*, 1969).

Napětí mezi empirickým prožitkem a směřováním k obecnější, modelové výpovědi o lidském chování v abnormální situaci určilo také *Obchod na korze* LADISLAVA GROSMANA (1965; téhož roku vznikl i stejnojmenný film režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, který byl roku 1966 oceněn Oscarem). Autor se v této próze mohl opřít o znalost rodného Slovenska, atmosféry jeho státní samostatnosti v době války, jazyka, zvyků, myšlení a jednání tamních Židů, jakož i o svůj smysl pro bizarní, groteskní vyhocení konfliktních situací. Základním motivem prózy, založené na paradoxu obrácených rolí, jsou otázky, zda malý a slabý člověk dokáže odporovat zlu, ztělesněnému protizidovskými zákony a jejich vykonavateli (hlinkovskými fašisty) a dokáže v sobě zmobilizovat dost sil, aby odolal výhodné šanci, která se nabízí, totiž získat postavení a majetek na úkor druhého. A pokud příležitosti neodolá, zda bude schopen si za dané situace zachovat vlastní důstojnost. Autor tu obrací naruby problém oběti – vyostřuje protiklad mezi blaženým stavem hluché majitelky galanterie, Židovky, jež setrvává v iluzích o lidské dobrotě a není schopna vnímat krutou realitu, a bezmoci „hodného arizátora“, který navzdory iluzím o možném soužití a o sobě samém podléhá neúprosné logice hry, jejíž pravidla přijal – vše pohlcujícímu ničení.

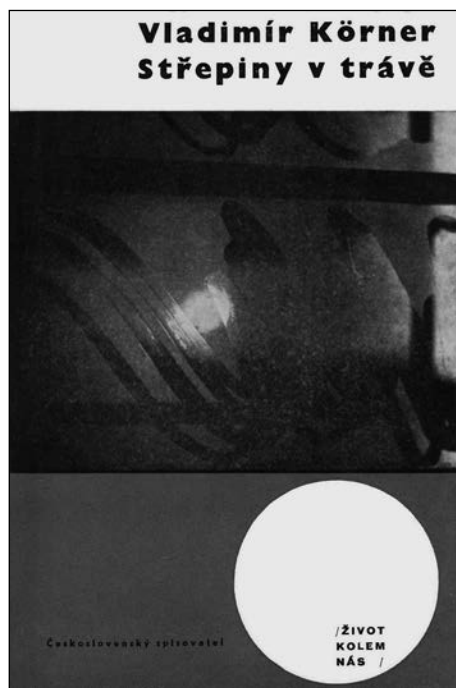
Problematiku sebereflexe, schopnosti vyrovnat se s vlastními činy – situovanou tentokrát do pomyslného českého městečka – rozvíjí VĚRA KALÁBOVÁ

v próze *Ve městě jsou bratři Steinové* (1967). Komponuje ji jako prolínání epické přítomnosti a minulosti: kniha začíná zprávou o možném návratu Židů, která řadu obyvatel městečka vyděsí; minulost je pak vybavována jako tříšť návratů, sebeobhajob a sebezkoumání těch, kdo neúčastně přihlíželi tragédii bližních, nebo dokonce z ní kořistili. Podobně jako Grosman, avšak bez jeho groteskně komického nadhledu, autorka nastoluje problém degradace člověka, kterého vidina zisku, byť nepatrného (nepatrnost zisku je zdrojem absurdity), natrvalo vtahuje – nedokáže-li se očistit prožitkem a poznáním viny – do sítě strachu z odplaty za spáchané zlo.

Pro VLADIMÍRA KÖRNERA je válka už od jeho prvních próz fenoménem, který natrvalo poznamenává lidské osudy. Je mu východiskem k průzkumu různých podob odcizení člověka, který vykořeněn historickými zvraty hledá marně zakotvení v životě – ať již není schopen obnovit vztahy přerušené válkou (Střepiny v trávě), nebo vyrovnat se s traumatickým zážitkem mnichovské porážky a selhání (román Slepé rameno), anebo najít sebe sama a zapomnění v milostném citu (Adelheid).

V novele *Střepiny v trávě* (1964) promítá autor téma „poznámenání válkou“ do příběhu české dívky, která byla za války zavlčena do říše a jejíž pokus navrátit se po válce domů, ke své matce a do českého prostředí, ztroskotává a ona tak po letech prchá zpět k adoptivním německým rodičům. Příběh je stylizován jako „hra osudů“, v níž však více než dějová složka nabývají na váze sondy do vnitřního světa protagonistů (matky, dcery a vnitřně podlomeného mladíka). Jejich deprese a zmatky autor navozuje i nepřímo, sugestivní vizuální evokací prostředí a atmosféry (někdy až přízračnou krajinomalbou, obrazem hřbitova a rodinného hrobu, válečných vraků) a také návraty k minulosti.

Střepinám v trávě předcházela román *Slepé rameno* (1965), v němž Körner daleko více uplatnil postupy moderní prózy. Na první pohled „mravoličný“ příběh života bývalého důstojníka je tu podán v stylové rovině, která jej člení „po dávkách“, diskontinuitně a mezerovitě, s náhlými přechody z minula do reálného času příběhu, neustále přerušovaného, často jen s náznakem souvislostí.



Obálka Zdenka Seydla, 1964

Tyto postupy, jež navozují „prázdnou kolem věcí a lidí, onu děravost života, slepovaného ze ztrát a hořkostí“ (Zdeněk Kožmín), obnažují významové zaměření díla, naznačené v metaforické rovině titulem románu. Próza vypovídá o zmarněných ideálech, životě stranou velkého dění, efemérnosti odboje, jenž by smyl potupné pokoření Mnichovem, trvale traumatizující protagonistu, a současně i o prázdných, nenaplněných prostorech života milostného a manželského; na jeho pozadí se rýsuje touha po plném životě, pointovaná v závěru paradoxní ironií dějin – smrtí protagonistovy manželky, která se stane obětí náhodné střely.

Na motivu touhy vymanit se z „poznámenání válkou“ je založena novela *Adelheid* (1967; zfilmováno v roce 1969 Františkem Vlácillem). Fabule komorního příběhu je situována do pohraničí v době bezprostředně poválečné a dramaticky rozvíjena (s prvky odhalování záhad a náhlých zvrátů) prostřednictvím jediné zápletky: milostného poměru mezi příslušníkem zahraničního odboje a dcerou nacistického zločince. Autor tu využívá prostředků filmové stylizace scény s důrazem na její emocionální i psychologickou výpovědní hodnotu. Vyprávění není vedeno v první osobě, je však založeno na preferenci zorného úhlu protagonisty, jeho reflexí i samomluvy, jimž nadsled objektivizovaného vyprávěče propůjčuje dostatečný prostor. Tragické vyústění, sebevražda Adelheid a zavržení hrdiny společenstvím, které jeho milostný vztah odmítá, podtrhuje baladické ladění novely. Verdikt nad ním tu ovšem nevynáší nadosobní moc, ale doba s její historickou podmíněností. Problém viny se však relativizuje a posouvá do obecnější roviny – k otázce možnosti překonat nesmiřitelnost nacionálních antagonismů, nenávist a determinaci aktem lásky nebo milosrdenství.

V řadě próz s tématem války (ačkoli méně vyhraněně než u Körnera) lze během šedesátých let pozorovat postupné oslabování nesmiřitelné hodnotové opozice mezi „námi“ a Němci a souběžně narůstající vnímání této vyhraněné mezilidské situace jako absurdity a existenciální pasti, do které postavy spadnou bez ohledu na to, na které straně fronty stojí. Do jaké míry byla obdobná tematika aktuální, svědčí drobná baladická próza JANA PROCHÁZKY *Kočár do Vídně* (1967), která vznikla jako literární adaptace původního scénáře ke stejnojmennému filmu Karla Kachyni z roku 1966. Výchozím motivem krátkého příběhu, soustředěného do jedné noci na konci války, je hluboká nenávist venkovské ženy a touha pomstít smrt muže zabitého nacisty. Příběh se odvíjí od chvíle, kdy je žena donucena mladinkým německým vojákem zapřáhnout bryčku a napomoci mu k útěku. Baladická atmosféra jízdy nočním lesem podkresluje napětí, za nímž se skrývá nejen vojáková číhavá pozornost a narůstající, avšak stále odkládané rozhodnutí ženy jej zabít, ale i erotické pnutí mezi mužem a ženou. Tradiční žánr balady autor aktualizoval: psychologické zaměření zprostředkoval sérií disonantních obrazů přírody a situací, téma odplaty završil kontrastně – obrazem spícího vojáka v objetí ženy, jakési „idyly“, kterou vzápětí rozbijí revoluční gardisté, ztělesňující historicky podmíněnou

závaznost kolektivního trestu za spáchané zlo. Autor nesoudí, na čí straně je pravda, ponechává rozhodnutí a odpověď na čtenáři.

Dokladem posunu, k němuž v této námětové oblasti v průběhu šedesátých let došlo, může být starší próza LUDKA ŠNEPPA *Klopýtání po bouři* (1963). Naivní příběh lásky Čecha a Němky v pohraničí v době bezprostředně poválečné je tu pojat ještě jako ilustrace napjatých národnostních vztahů, vzájemné a těžce překonávané nenávisti, který je však nekonfliktně ukončen odsunem dívky a hrdinovým rozhodnutím zůstat doma s nadějí, že „se jednou zvedne hraniční závora [...]. To bude záležitost na mně, na všech, kteří milují.“

JOSEF STRNADEL se vrátil k tématu války v souborech *Noc v patách* (1969; rozšíř. s tit. *Torzo*, 1981) a *Noc je vlak, který jede domů* (1969). V autobiograficky založených prózách laděných do polohy lyricko-meditativní dominuje motiv beskydského domova jako záchytného bodu v drastických situacích života člověka vrženého do světa násilí. Na principu konfrontace stručně načrtnutého portrétu váženého německého občana a výjevů z jeho minulosti jako velitele koncentračního tábora buduje JOSEF KOENIGSMARK prozaický soubor *Motýlí kvas* (1969). Z lehce parodického nadhledu klade otázku odpovědnosti, viny a trestu jako problém nejen společenské odpovědnosti, ale i odpovědnosti jedince a jeho schopnosti nebo neschopnosti sebereflexe.

■ Ladislav Fuks: absurdita ve válečné tematice

Významné místo v české literatuře šedesátých let zaujala tvorba LADISLAVA FUKSE, zejména ty jeho prózy, v nichž se reflexe války a židovského osudu propojovala s poetikou absurdity tak, jak se dobově projevovala mimo jiné v aktualizaci díla Kafkova.

Fuksův debut, román *Pan Theodor Mundstock* (1963), je groteskním, až absurdním příběhem o osamělém muži, Židovi, kterého psychicky ochromuje nebezpečí blížícího se transportu a který relativní rovnováhu nachází v okamžiku, kdy si uvědomí nutnost osudu vzdorovat a začne se připravovat na něco, o čem má zcela zkrešené představy. Pro recepci románu jako modelové výpovědi o obecně lidské situaci je svým způsobem příznačné, že oproti většině prací s židovskou tematikou Fuks nevycházel z autentických životních zkušeností, spíše si do tématu promítal osobní pocity odcizení a vydědění, dané mimo jiné jeho sexuální orientací. Z hlediska tematického jde totiž o osobitou variaci na Weilův román *Život s hvězdou*, k němuž odkazuje nejen volba stejné doby, prostředí a typu hrdiny, ale také řada shodných motivů. Tato i jiné literární výpůjčky jsou však ve Fuksově románu záměrně zakalkulovány, jsou složkami svébytné významové výstavby; znesnadňují interpretaci díla, současně však paradoxně umožňují proniknout k jeho myšlenkovému jádru.



Ladislav Fuks

Vyprávění je v Panu Theodoru Mundstockovi vedeno z úhlu, který zachycuje hrdinu v jeho každodenní existenci, doma a při návštěvách, v útržkovitých průhledech do jeho vědomí, do samomluv, reflexí, vzpomínek, reálných i pomyslných dialogů. Vlastním účelem vršení dat, údajů, různých detailů a motivů je ozvláštnit a učinit zjevnou vyčleněnost okupačního života židovského společenství a jeho uzavřenost. Evokaci existence ohrožené minority, která stojí na okraji společnosti, slouží technika vyprávění víceméně bez jasných kontur a téměř neustálé znejišťování scén, detailů i slov, jež tak mohou nabývat různých významů. Svět je ve Fuksově próze viděn prostřednictvím postavy psychicky značně neurčité a proměnlivé, oscilující mezi krajní bázlivostí a krajní důvěrou ve vlastní spásitelské poslání.

V první polovině prózy je významná role přisouzena Monovi, tedy Mundstockovu stínu, který ztělesňuje nejen rozeklanost hrdinovy duše, ale také vnitřní svár trýzněného rozumu, vzpírajícího se přijmout krutou realitu. Ve chvíli, kdy hrdina vezme realitu na vědomí, „stín“ mizí, nemizí však absurdita. V druhé části románu je naopak ještě umocněna; tento oddíl je komponován jako hra úloh, které hrdina na sebe bere a vrší, aby se připravil a prožil všechny možné eventuality života v transportu a koncentračním táboře. Vzhledem k tomu, že děj i jednotlivé výjevy jsou rozvíjeny v rovině groteskně absurdní, hrdinova závěrečná smrt tu není zlou tragickou náhodou, ale dalším potvrzením axiomu, že se nelze vymknout z logiky absurdního systému, jehož pravidla nám byla nvuecena.

V české literatuře šedesátých let bylo Fuksovi přisouzeno místo trochu „podivného cizince“, autora, jehož dílo tvoří do sebe uzavřený svět, kam sku-

tečnost proniká zvláštním způsobem. Je filtrována subjektivně vyhraněným pohledem, který ji bortí do proměnlivých snových obrazů, jakoby vybavovaných z autorovy paměti a podvědomí. Šestice próz cyklu *Mí černovlasí bratři* (1964, podle datace v závěru prózy šlo o autorovu prvotinu dokončenou už roku 1958) je navzájem propojena osudy židovských chlapců a jejich spolužákem (vypravěčem). Realita počátku okupace, atmosféra nacistického zla a násilí je tu navozována stupňovanou absurdností protižidovských vyhlášek a ztělesněna ve fantasmagorické postavě šíleného učitele zeměpisu, vypravěčovými utkvělými představami i trapnými pocity strachu a hrůzy i ve zvláště svíravé bezmoci z neschopnosti účastné pomoci „černovlasým bratřím“.

Na tuto prózu námětově navazuje Fuksova široce pojatá próza *Variace pro temnou strunu* (1966), a to nejen postavou dětského vypravěče, ale i dalšími postavami, motivy a prostředím. Román, časově posunutý do let 1937–39, je monotematickou výpovědí o strachu a hrůze, ležících na lidském údělu, o obavách z něčeho dosud neurčitěho a neznámého, co ohrožuje život jedince i celých společenství. Realita tu defiluje nikoli jako sled historických událostí, ale tak, jak rezonuje v pocitech a zážitcích chlapeckého vypravěče, vnímána jeho vnitřním zrakem. V chlapcově optice se skutečnost – příhody jeho sekundánského a terciánského roku a prázdnin – prolíná s přeludy, tajemnými přízraky, s evokací panoptikální atmosféry domova, plného bizarnosti, chladu a vzájemného odcizení. Za přeludnými stavy se zrcadlí zmatenost doby, tušení něčeho, co se chystá, co je dětskému pohledu a jeho možností poznání nepochopitelné, co však všudypřítomná ruka autorova, aniž by narušila suverenitu ústřední postavy, vypravěčského já, režíruje ve stylové rovině prostřednictvím motivických variací a návratných detailů. Román v duchu Fuksova pojetí člověka jako harfy, „na kterou hraje vítr i on sám“, rozehrává vysoké i temné struny hrdinova bytí.

Variace pro temnou strunu patří k nejvýznamnějším a také čtenářsky nejnáročnějším autorovým knihám. Groteskní absurdita, jež je organickou složkou románu, se v následující próze *Spalovač mrtvol* (1967; zfilmováno v roce 1968 Jurajem Herzem) stává stavebním principem, nadřazeným logice děje i postav, především postavy ústřední. Na rozdíl od Pana Theodora Mundstocka je tu motiv spasitelství obrácen naruby, autor vypráví příběh morálně narušeného člověka, jemuž nacismus přináší možnost kariéerního růstu a podporuje jeho duševní poruchu; pod jejím vlivem se nacistická ideologie prorůstá s hrdinovou celoživotní fascinací smrtí a činí z něj postupně všehoschopnou zrůdu přesvědčenou o svém poslání definitivně zbavit svět utrpení. Román má pečlivě propracovanou kompozici a pracuje s návratnými motivy, které zesilují hororovou atmosféru vyprávění. Valnou část tvoří monology ústřední postavy Karla Kopfrkingla, květnatá mluva plná eufemismů, která je součástí jeho profesionální deformace a postupně terminologicky prorůstá i do pásma vypravěče. Vypravěč příběh a posuny Kopfrkinglových názorů jakoby nezúčastněně



Z filmového zpracování novely Spalovač mrtvol, 1968

popisuje a vyhýbá se výslovným interpretacím a hodnotícím komentářům – o to působivěji próza postihuje nejen zrudnost doby nacismu, ale míří také k otázce, kde jsou meze zla, které dřímá ve společnosti i jedincích trvale, aby se v pravou chvíli probudilo.

Fuksovu fascinaci tématem židovství uzavírá povídkový soubor *Smrt morčete* (1969, zahrnuje i starší povídky, první z roku 1953). Nejrozsáhlejší povídka souboru nazvaná *Cesta do zaslíbené země* je osobitou, autorově poetice odpovídající obměnou Lustigovy novely *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Příběh bohatých rakouských Židů, kteří si vykoupí svobodu majetkem a plaví se po Dunaji na pramici opatřené vlajkou s hákovým křížem k Černému moři, kde je má očekávat anglická loď, buduje autor jako paralelu k příběhu biblickému. Navozuje ji postavou rabína, který nazírá cestu v perspektivě židovského útěku z Egypta do země zaslíbené, starozákonní tóninou jeho promluv i dalšími četnými odkazy. Příběh je podán metodou montáže, je neustále rozkládán do malých dějových ploch, scén, rozhovorů a detailů, jejichž kupení, opakování a obměňování retarduje děj. Ten směřuje neodvratně k tragickému a zároveň symbolickému finále, kdy se před zbytkem poutníků rozestoupí vlny Dunaje,

aby je pohltily. Jen rabín chápe, že cesta vede „už jen jediným směrem. Vzhůru [...]“. A pak ještě dodal: „Jsme jen cizinci a poutníci na této zemi.“ Starozidovská výzva „Olam chésed jibáneh. Svět musí být vybudován na lásce“ z Pana Theodora Mundstocka je tu problematizována jako neuskutečnitelný sen.

Fuksova tvorba souvisí s proudem, v němž – na rozdíl od prózy zaujaté časovými problémy, zúčtováním s minulostí a revizí životních iluzí – dominovaly nadčasovost a nadindividuálnost a tvarové postupy, které tradiční fabulační a syžetovou výstavbu nahrazovaly systémem nejrůznějších vztahů dějových, aditivních nebo variačních, vzájemně vyměnitelných, rozrušujících vyprávění jako takové. Jestliže například ve Friedově próze *Hobby* významová aktivizace obdobných postupů odkazuje k dezintegraci lidského konání, u Fukse vede k sugestivnímu navození pocitu ohrožení, osamocení, stísněnosti člověka, vyčleněného ze společenského organismu jen pro svou jinakost, uvězněného do „ghetta beze zdi“, a odtud k existenciální problematice svobody člověka-jedince neustále ohrožovaného ve svém lidském údělu nebezpečnými místy, v nichž se koncentruje zlo.

Absurdita či grotesknost je častým nosným prostředkem pro vyjádření nejistoty, bezmoci, strachu, úzkosti a osamocení, které patří k autorovým klíčovými tématům. Jeho osobitý styl vyvrcholil v závěru dekády hororovým románem *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) a fantastickou katastrofickou prózou *Oslovení z tmy* (1972). Na rozdíl od *Spalovače mrtvol*, ve kterém hrály prvky hororu rovněž významnou roli, Fuks v těchto knihách již opustil konkrétní historické zasazení svých příběhů a vytvořil specifický časoprostor, který je bizarní kombinací historie a sci-fi: v *Myších Natálie Mooshabrové* se mísí prvky minulosti (koňské povozy, prašné cesty, pivovarští kočí, čarodějnický tribunál) s prvky moderními (podzemní dráha) a futuristickými (osidlování Měsíce, raketoplány) a výsledkem je blíže neurčený totalitní stát s propracovaným represivním systémem, nesoucím rysy systému fašistického i komunistického. Čtenářská interpretace je navíc komplikována neznalostí společenských norem líčeného prostředí; podivínství hlavní postavy si tedy čtenář ověřuje postupně na základě jednotlivých epizod. Hororový rozměr vyprávění zdůrazňuje Fuks především metodou důsledného popisu situace, kdy se pozornost mnohdy klamně soustředí k detailu, který se posléze ukáže jako podružný. Současně jsou dosavadní události tolikrát připomínány a zdůrazňovány, že postupně ztrácejí svůj věcný význam a posouvají se spíše do roviny tajemných symbolů. Specifický způsob vyjadřování paní Mooshabrové, charakteristický úsečností, opakováním stejných vět, podivnou logikou argumentů a jazykově především zkracováním cizích slov (krimi místo kriminál, magnet místo magnetofon, Eichen místo Eichenkranz), vzbuzuje zdání naivity a zmatenosti hlavní postavy a koresponduje s jejím zkratkovitým a nezáludným uvažováním, které je spolu s modelem vyprávění hlavním důvodem víceznačného vyznění finále románu.



Svatba
Ladislava Fukse
s Giulianou Limitiovou

V *Oslovení z tmy* se Fuks odchýlil od své bizarní a groteskní poetiky, jejímž neoddělitelným atributem byla značná dávka černého humoru. Vypravěčem příběhu je patnáctiletý hoch jménem Arjeh, příslušník pronásledované kasty obyvatel (z mnoha náznaků lze usuzovat, že se jedná o Židy, ačkoli to nikde není explicitě řečeno), těžce raněný při vesmírné katastrofě, již považuje za poslední soud. Leží bezmocně tváří k zemi (tento motiv připomíná nuceně nehybné postavy Beckettových románů a her) a vede dialog s cizincem, jemuž ze své pozice nevidí do tváře a jenž přišel, aby s ním podepsal smlouvu: výměnou za řeč, kulturu, historii a budoucnost svého národa může získat pohodlný život pro jeho příslušníky. Ačkoli celou dobu zaujímá podřízené postavení a obdivuje cizincovu kultivovanost a vzdělání, Arjeh i ve své bídné situaci nabídku odmítá. V jednotlivostech Fuks využívá podobných rekvizit jako v *Myších* Natálie Mooshabrové a svět před vesmírnou katastrofou se příliš neliší od bizarního světa hrdinky předchozího románu. Vyznění příběhu je však naprosto odlišné: *Oslovení z tmy* je symbolickým dialogem duše s ďáblem a kontemplací o permanentním utrpení v lidských dějinách, o lidském údělu, o víře a pokušení obětovat morální čistotu za příslib bezstarostného života.

■ Literární experiment, svět z řeči a Věra Linhartová

Vůle k literárnímu a jazykovému experimentu určenému čtenáři, který je ochoten s prózou a jejím autorem projít intelektuální cestou nesnadného hledání smyslu, utvářela v české literatuře šedesátých let zřetelnou linii a zasáhla i nejednoho z výše zmíněných autorů. Jejím nejsvrchovanějším výrazem byly

knihy VĚRY LINHARTOVÉ, autorky svébytného literárního světa, jež je vystavěn z řeči a který je současně jejím obrazem. Jejím prózy lze tak číst jako postupné zkoumání a ověřování možností literární komunikace a hranic literárního sdělování, a to rozbíjením všech konvencí a principů narativních, stylistických a syntaktických.

Základ česky psaného díla Věry Linhartové vznikl od konce padesátých let, od roku 1964 publikovala pět prozaických knih: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964), *Prostor k rozlišení* (1964), *Rozprava o zdviži* (1965), *Přestořeč* (1966) a *Dům daleko* (1968). Básnická sbírka *Nastolení krále* vyšla jako bibliofilie (1965), básnická sbírka *Ianus tří tváří* ve sborníku *Podoby II* (1969; obě knižně in *Ianus tří tváří*, 1993).

První texty Linhartové mají ještě konstrukční oporu v ději, či spíše dění – převažuje racionální a neemotivní deskripce vnitřních stavů a uvažování postavy, která zpravidla velmi pasivně a odevzdaně přijímá svůj osud. Texty tak připomínají expoziční, jimiž si autorka připravuje půdu pro příběh a zápletku, které však nakonec čtenáři upře. S hravou nadsázkou tento princip použila ve své rozsáhlejší próze, v *Rozpravě o zdviži*, jejíž podstatnou část tvoří oddíl nazvaný Úvod, seznamující čtenáře do nejmenších detailů i se skutečnými pro další vyprávění naprosto irelevantními, zatímco následující oddíl Děj je vyprávěčem rázným způsobem ukončen poukazem na to, že úvod byl příliš rozvěklý. Konkrétnost a detailnost, s níž jsou události přibližovány, posiluje paradoxně pocit nedořečenosti a dezorientace – čtenář není v průběhu vyprávění schopen vyhodnotit, které skutečnosti jsou podstatné a které podružné.

Záhy však začíná Linhartová rozbíjet i relativní jistotu příběhové linie vyprávění a do jejích textů vstupuje velmi specifický vyprávěcí subjekt, skrytý za první osobu plurálu a později i první osobu singuláru maskulina, řídčeji i feminina, který narušuje iluzivnost vyprávění, upozorňuje na jeho stvořenost, relativizuje a problematizuje pravdivost líčení událostí. Sám sebe střídavě charakterizuje jako tvůrce, který konstruuje tvar textové reality, a střídavě se ocitá v jejím vleku, každopádně je však velmi manipulativní vůči čtenáři:



Obálka Jiřího Müllera, 1964

ironicky komentuje jeho očekávání vytvořená na základě zkušenosti s jinými texty a odmítá se jim podřizovat, současně však předpokládá značnou literární erudici čtenáře, který bude schopen se orientovat v četných intertextuálních narážkách. Příběhové pasáže se stále více posouvají do role ilustrací pasáží úvahových a později se zcela vytrácejí, či přesněji mizí ostrá hranice mezi těmito dvěma polohami vyprávění. Přestává být podstatné zdůrazňování, že napsaný příběh je jen iluzí skutečnosti. Čtenář se musí v prostoru tvoření orientovat sám, bez vodítek, která mu vyprávějící subjekt dříve nabízel; je ale také donucen zbavit se jakýchkoli očekávání a spekulací. Zpochybňovány jsou časové a prostorové vztahy (v povídce Co nejvíc šedé z knihy Meziprůzkum nejbliž uplynulého se čas mění podle vnímání postavy, která právě hovoří s vypravěčem), nelze se spolehnout na znakovost jména postavy (Kleopatra), nespolehlivá je sama identita postav (hlavní postava povídky Vícehlasé rozptýlení je kontaminována fyzickými i psychickými obtížemi všech postav, s nimiž se setkává, takže prakticky nemá vlastní charakter) i vypravěče (na různých místech vyžaduje, aby si jej čtenář představil pouze abstraktně, např. jako světelný kužel či kouli ze slonoviny).

V posledních povídkách Meziprůzkumu nejbliž uplynulého a zejména v textech zařazených do souboru Dům daleko se zprostředkující funkce vypravěče v podstatě vytrácí, čímž také mizí primárně komunikativní charakter textu: čtenář je ponechán sám sobě a své imaginaci, díky níž se orientuje v jednom nerozlišeném, do sebe se zavíjejícím proudu řeči. Z textů je patrný autorčin vztah k surrealismu a pražské surrealistické skupině, s níž se Linhartová sblížila v letech 1962–66 (její texty jsou zařazené v rukopisném sborníku *Objekt 5*, 1962, podílela se také na magnetofonových záznamech Milana Nápravníka *Antologie 1962, Fragmenty 1963*). Daleko větší důraz byl nyní kladen na asociace, rozpadala se kontextová souvislost – zproblematicovala se návaznost mezi jednotlivými odstavci, větami a posléze i slovy (text Ubývání hlásky M ze souboru Dům daleko), objevily se neologismy (já-prostor, dvojmožnost) a pasáže v cizích jazycích, výrazným rysem se stala eufoničnost, vnímání hudební stránky řeči, ale také velmi působivá vizuální obraznost, z níž je autorčino sblížení se surrealisty zřetelné; text byl psán kontinuálně, ale graficky je mezerami rozdělen do úseků, které se nekryjí s větnými celky, a ocitá se na pomezí prózy a poezie.

Prózami z let 1964–65 jako by Linhartová dosáhla hranice možností experimentování s řečí v češtině. V poslední práci napsané v mateřském jazyce před její emigrací do Francie, v próze *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rkp. 1966–67; 1993), se proto pokusila vrátit k dějové linii.

Podobně náročnou intelektuální hru se čtenářem jako Věra Linhartová rozehrál **RIO PREISNER** ve svém textu *Kapiláry* (1968), který je tvořen dvěma částmi, z nichž první (Pan Schwitter platí účet v DVSP) má rysy textu prozaického a druhá (Púdorys města) je členěna jako text básnický. Preisner

možnosti literárního sdělování netematizuje, ačkoli jeho vypravěč několikrát v poznámce pod čarou čtenáře upozorňuje na zdařilá místa. V části první se text z jednoduché výchozí situace samovolně rozbují do nejrůznějších podob: vyprávění autorského vypravěče přechází ve scénický dialog, proud vědomí jednotlivých postav, monolog postavy libující si v pitavalových historkách a je završen přílohou několika „reportérských záznamů“ hlavní postavy, které jsou graficky odlišeny a doplněny nákresy (ilustrace Josefa Vyletala). Autorský vypravěč odvádí v ironické nadsázce řeč ke komplikovaným filozofickým a jazykovým otázkám, prokládá je četnými poznámkami a odkazy k autoritám (Ludwig Wittgenstein, Kafka, sv. Augustin, Ezra Pound, Paul Claudel aj.), jimiž však sdělení nevysvětluje, ale spíše komplikuje a rozbíjí i tak už dost volný kontext. Jedním z nejcharakterističtějších rysů textu je jeho mnohomluvnost – jeden způsob vyprávění přechází bez varování do jiného, v závislosti na mluvčím se proměňují lexikální prostředky, syntakticky text setrvává v dlouhých a členitých větách. V druhé části klade text čtenáři daleko menší odpor – lyrická kontemplace na téma dějin lidského rodu se opírá o společné zázemí kulturních narážek (Bible, antická mytologie, české dějiny). I zde je jazyk květnatý, až ornamentální a udržují se dlouhé větné celky, ale bez ironického odstupu, který v první části vnášel poznámkami do textu vypravěč, směřuje text až k mytickému vyznění.

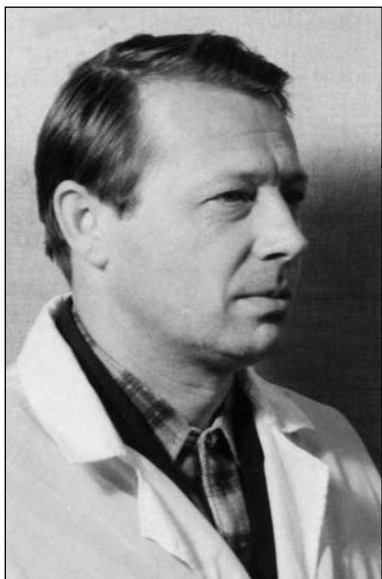
Cestu rozbíjení stylistického a syntaktického úzu zvolil MARTIN FRIŠ ve *Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání* (1968). Text je jediným proudem úvahy, který není členěn do vět a odstavců, ale do různě dlouhých úseků. Vypravěč, unavený a znužený mladý muž, podle svých slov rezignuje na vytváření uspořádaného fiktivního světa a vyjadřuje nedůvěru v příběhy spojené vymyšleným dějem. Zaznamenává své myšlenky, které se rozbíhají nad knihou během dlouhého odpoledne, jako trhaný proud textu, v němž civilní úvahy o životním stereotypu a o přátelích střídají záblesky vzpomínek z různě vzdálené minulosti a prolínají se se sny a volnými asociativními obrazy. Friš se čtenářem nekomunikuje ani se jej nesnaží provokovat – spíše jej nebere na vědomí, takže text se často blíží hranici nesdělnosti.

Monologičnost promluvy a nepřerušenosť, až bezbřehost úvahového proudu je vlastní také próze PETRA PUJMANA *Jeroným na pouti* (1968), vyprávějící životní příběh člověka, který se navzdory přesvědčení o své morální a intelektuální nadřazenosti, jakož i své schopnosti manipulovat s lidmi, musí podřít konvencím. Když se nakonec odhodlá ke vzpouře, nezmůže, ale alespoň získá nezávislost. Souvislá linie vyprávění však není nesená epicky, nýbrž je úvahovou autoreflexí, znepřehledněnou květnatostí jazyka a stylu. Autor si libuje v dlouhých synonymických řadách, gejírech idiomů a frazémů (které prozrazují jeho překladatelskou profesi) a ve členitých souvětích, v nichž každé sdělení je tak dlouho upřesňováno, až je jeho jádro nakonec téměř zapomenuto.

Poučenost ze soudobých literárních výbojů francouzské a anglické literatury a souvislost s poetikou absurdního divadla byla zřejmá také v Pujmanově groteskní próze *Prevít a zvířátka* (1969). Osou prózy je konflikt mezi mladým nonkonformním protagonistou, vyznávajícím svobodu, životní improvizaci a dobrodružství, a silami průměru a konformity, zosobněnými v groteskně stylizovaných anonymních postavách jeho okolí. Pujman přitom vytváří záměrně nesourodou směs vypravěčských technik, v níž se střídají postupy pikareskního románu, naivismus realisticky podaných snů a vizí i gagy připomínající klasické filmové grotesky. Svoboda stylové hybridity, fantaskně dobrodružný děj, improvizaci lehkost vypravěče zrcadlí životní hodnoty protagonisty, na druhé straně střídání komiky a děsu, přerůstání banálních podnětů v ohrožující scény pronásledování a násilí odkazují k nemožnosti takto svobodné existence ve světě průměru a „pravděpodobnosti“, který nemilosrdně stíhá každou „nepravděpodobnost“.

Zřejmě nejširší spektrum možností, jak lze s textem experimentovat, nabízí v souboru *Hledání uzlu* BOHUMIL NUSKA (1967). V šesti oddílech jsou chronologicky seřazeny texty velmi různorodé – od „dynamických“, které pracují s grafickým rozložením textu na stránce a jsou doplněny autorskými kresbami (Zlá pohádka, Krystalografie), takže stojí na pomezí literárního a výtvarného účinku, přes scénky, básně v próze, proslovy, fragmenty dialogů, několikavěté útržky úvah a deskripce prostoru i situací až po rozsáhlejší narativní útvary. Jediným metodologickým pojítkem je chápání tvorby jako hry: autor experimentuje na libovolných rovinách výstavby textu. Využívá oblíbených literárních triků

jako „nalezený rukopis“ (Dimenzní eseje sebevrahy), narušuje pevně zakotvené vyprávěcí modely – jeho Zlá pohádka boří pohádkové zákonitosti nejen tím, že špatně dopadne, ale i záměrně nepohádkovým jazykem kontaminovaným výrazovými prostředky odborného pojednání filozofického nebo technického („Zvířátka žijí integrálně a nevědí, že existuje já a ne-já“). Jiné texty znepřehledňuje přehnaným užíváním interpunkce („Dvojtečka dělá ve větě moc dobře: ještě dvojtečka: a ještě: Ano,“), v dalších sahá k morgensternovsky hravým nesmyslným výrazům, kdy romanticky rozechvělá zmínka o ztraceném volání je záminkou destrukce zbytku textu do nesrozumitelných shluků písmen, z nichž se vytratil smysl. Jeho pokusy překračují hranice jednoho textu – např. povídky Hry,



Bohumil Nуска

Šachy, Fiktomapy, Útlosti a Zánik, vyprávěné konvenčním a nekomplikovaným způsobem, tvoří významově a časově celek, v němž čtenář postupně rekonstruuje příběh hlavního hrdiny a jeho zvláštní záliby vytvářet fiktivní mapy, a to od hrdinovy smrti k počátkům jeho koníčku. Psaní je tu – jak praví vypravěč jedné povídky – „dílo dynamické“ a experiment spíše než předem promyšlenou konstrukci znamená okamžitý nápad a hravé provedení.

Společenská próza a právo na individuální prožívání světa

Součástí mnohohlasí české prózy šedesátých let tak, jak se naplno začalo proje-
vovat od zlomového roku 1963, byla i její linie, která se při hledání pokoušela
pojmenovat skutečný stav a proměny přítomné society a společenského sys-
tému. Jestliže v první fázi zaujala především snaha prostřednictvím drobných
epických žánrů a dílčích sond do reálného života rozrušit dosavadní tematické
i tvarové konvence, postupně mnozí autoři dospívali od analýzy k syntetičtější-
mu pohledu na svět kolem sebe i na vlastní postavení v něm. Zhruba od polo-
viny šedesátých let se proto do centra zájmu čtenářů opět dostaly rozsáhlejší
románové prózy, zvláště pokud šířeji reflektovaly a bilancovaly traumatickou
zkušenost generace, která zažila druhou světovou válku, vytoužený nástup
„spravedlivějšího společenského řádu“, ale i následné rozplynutí iluzí o samo-
spasitelnosti komunistických myšlenek. Původní snaha prozaiků vymanit se
ze schematického vnímání reality tím, že se budou důsledněji ptát po smyslu
a povaze projektovaného ideálu a usilovat o obrodu jeho předpokládané pod-
staty a síly, tak postupně přerůstala v poznání jeho nedostatků a jejich kritiku,
ve skepsi a deziluzi. Literatura jako očitý svědek začala vypovídat o výstavbě
i pádu velkého společenského ideálu a nejčastějším námětem společenské
prózy druhé poloviny desetiletí se stal „promarněný život“.

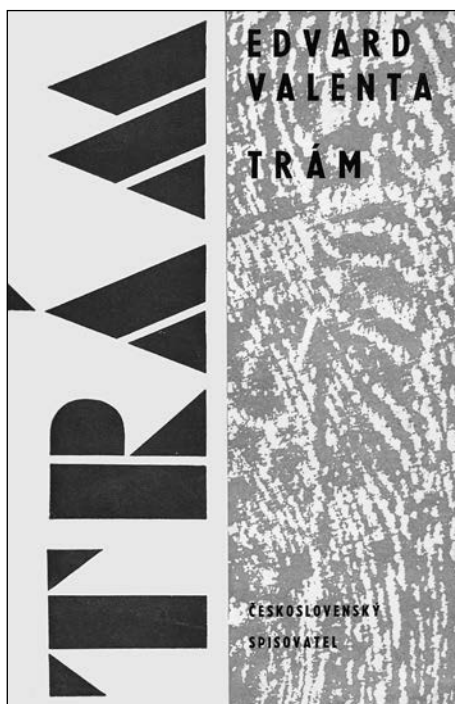
Tento pohyb obrátil pozornost prozaiků od záznamu bezprostřední přítom-
nosti k její konfrontaci s nedávno žitou minulostí vlastní i společenskou:
s realitou první republiky, nacistické okupace, s poválečným nadšením, s osíd-
lováním pohraničí, kolektivizací, politickými procesy a tím, co se v danou chvíli
většinou interpretovalo jako deformace projektu socialismu na počátku pade-
sátých let. Návrat ke kořenům u většiny autorů přitom nedokládal – na rozdíl
od prózy předchozího desetiletí – kontinuitu pokroku a správnost nastoupené
cesty, byl spíše návratem k traumatům, prvkem znejistění a zpochybnění faleš-
ných jistot. Zorným úhlem a kritériem hodnot nebyla obecná a nadindividuální
perspektiva, nýbrž způsob, jakým minulost a přítomnost prožívá individuum
ve vší své nedokonalosti. Jestliže dosavadní obecné proklamace a představy
o proměně společnosti a člověka vždy nadřazovaly zájem celku tomu, co bylo
chápano jako úzký zájem jedince, nyní literatura začala ukazovat, že projek-
tovaný ideál se dostal do střetu s lidskou nedokonalostí, a je tedy třeba ho
přizpůsobit schopnostem a možnostem člověka.

Stejně jako v drobnějších literárních žánrech bylo přitom zřetelným projevem změněného vnímání skutečnosti další posílení role vypravěče a jeho proměna ve vypravěče nespolehlivého. Namísto vypravěče vševědoucího, typického pro předchozí období, nastupuje subjektivizovaný vypravěč (či reflektor), který je s to vnímat jen nepatrnou část složité sítě vztahů a dějů v realitě textu, vynáší parciální či dočasné soudy, ovšem i ty se mnohdy ukazují jako mylné. Mění se tak modalita výpovědi: prózy šedesátých let se vzdávají vševědoucího vypravěče a jejich hrdinové-vypravěči čtenáři většinou předkládají „jen“ subjektivní interpretaci prožívaného. V některých případech za touto subjektivitou stál sám autor a autobiografická inspirace, nejednou šlo však jen o fabulační hru s fikcí a rozmanitými stylizacemi promlouvajícího hrdiny. Ve vrcholných textech této linie je pak tematizována i zrádnost takto pojaté subjektivity.

■ Prózy osobní bilance a generační paměti

Nespokojenost s přítomností, individuální i společenskou, obracela některé autory k tematice návratu a osobní paměti již v první polovině desetiletí. Sondou do situace člověka řešícího otázku, zda je možný nový počátek i v pokročilejším věku, byla psychologická novela EDVARDA VALENTY *Trám* (1963). Próza, ve své době nedocenená, byla koncipovaná jako podobenství o lidské práci a složitosti cesty k vzájemnému porozumění. Metodou důkladného věcného popisu se soustředila na iracionální podoby „náhlých prozření“: jedno takové prozření se protagonista pokouší pečlivě připravit, aby energii z něj uvolněnou využil k životní obrodě.

Za předznamenání rozsáhlých bilančních románů lze považovat osobitou lyrickou prózu FRANTIŠKA HRUBÍNA *Zlatá reneta* (1964), prozaickou syntézu základních existenciálních otázek, které si autor již položil v jiných literárních druzích (v dramatu *Srpnová neděle* a poemě *Romance pro křídlovku*). Příběh o návratu stárnoucího muže do krajiny dětství a jeho marné touze vrátit čas i ztracenou lásku a napravit



Obálka Miroslava Váši, 1963

životní omyly se rozrůstá do víru lyrické obraznosti, podané technikou filmového střihu a tříštící jakoukoli iluzi trvání či utkvění v okamžiku. Text, který spojuje avantgardní výboje i realistickou tradici, vypovídá o rozkladu jednoty prastarého vesnického světa i o snaze vypravěče prostřednictvím lyrického gesta zadržet spád života v moderním světě. Nepřetržitý pohyb různými „geologickými“ vrstvami života, významové střety motivů, prolínání osobní a politické reality, vzpomínky a vize a projekce všeho dění do vesmírných paralel postihuje pozoruhodnou dialektiku vzniku a zmaru, vzletu a pádu, lidské samoty a vřavy světa.

Subjektivizovaná ich-forma, jíž jsou v drtivé většině vyprávěny generační zpovědi šedesátých let, vyjadřovala zpravidla individualizovanou zkušenost jedince, který se dostal do kontaktu či konfliktu s „velkou dobou“, s dějinami. Demonstrací subjektivity, která – pokud chce pojmenovat a hodnotit okolní svět – musí nejprve promluvit jako nezáměnitelné „Já“ nebo „My“, jsou často již první věty textu, které evokují vypravěčův návrat ke kořenům, případně jeho rozhodnutí prostřednictvím otevíraného textu vydat svědectví o sobě a době: „Ořezal jsem si tužku a čmárám po papíře“ (Jaroslav Putík: Pozvání k soudu); „Bylo mi padesát let. Jen velmi nerad přiznávám, že mládí, které jsem ztratil, mám za sebou“ (Bohuslav Brezovský: Věční milenci); „Už jsem napsal asi pět či šest začátků“ (František Rachlík: Oblázek); „Tak jsem se po mnoha letech octl zase najednou doma“ (Milan Kundera: Žert); „Poprvé jsem měl navštívit svého bratra řidiče“ (Ludvík Vaculík: Sekyra); „Začít a skončit je možno kdekoliv, neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem“ (Josef Jedlička: Kde život náš je v půli se svou poutí).

V konfesijním společensko-politickém románě **BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO** *Věční milenci* (1965) je příběh uveden v ich-formě vypravěčem, jenž zatouží „spatřit mapu svého života a zaplnit její bílá místa“, po tomto prohlášení však vyprávěcí perspektivu přejímá er-forma neosobního vypravěče. Próza tak formálně přechází od vypsání individuální (a nutně omezené) zkušenosti k zobecňující reflexi, ke klasické podobě generačního románu. Zápletka je budována na prolnutí několika podob manželského trojúhelníku. Ačkoli v popředí příběhu stojí osobní vztahy a citové problémy úzkého okruhu postav, neustálé průniky skutečné historie do jejich osudů dávají románu podobu výpovědi o obecnější životní zkušenosti a deziluzi autorovy generace. Zdánlivě harmonizující tón knihy je průběžně narušován prostřednictvím příběhu ortodoxního stalinisty, pro něhož destrukce Stalinova kultu znamená i destrukci vlastního života, vedoucí až k vraždě manželky a sebevraždě. Jeho příběh je vnitřní románovou polemikou se zdánlivě smírnými řešeními krize mezilidských vztahů, ve skutečnosti však nic neřešící iluzí.

Odlíšnou formu reflexe českých dějin od desátých do šedesátých let 20. století prostřednictvím vyprávění v první osobě zvolil **VLADIMÍR NEFF**. V jeho románě *Trampoty pana Humbla* (1967) nejde o autorskou generační konfesi,

ale o fabulovanou zpověď věčného kolaboranta, denuncianta a – slovy Václava Černého – „marného tajrlíka“, který se hladce prosmekával jakýmkoli režimem a nyní se pokouší obhajovat své jednání a životní postoje. Tuto procházku osobními dějinami autor komponuje jako analýzu malosti a morální pokřivenosti: vzdává se přitom práva na přímé hodnocení životního příběhu svého pseudohrdiny a přenáší je jako povinnost na čtenáře. Značného účinku dosahuje užitými stylistickými prostředky, v nichž nachází uplatnění i vulgarita, žoviálnost a dobová rétorika; falešně strojená a malodušně servilní řeč pana Humbla tak představuje i pokřivenou grimasu „velkých ideálů“ a iluzí o spravedlivém společenském řádu.

Subjektivní vypravěčský postup určil pozoruhodnou prózu *Cesta ke hřbitovu* (1968), představující českou obdobu Plechového bubínku Güntera Grasse. Její autor OTA FILIP zasadil svůj příběh do Ostravy, mnohonárodnostního česko-německo-polského města bez paměti, a pojal ho jako panoptikum rozmanitých figurek a historek, které neosobním a neidentifikovatelným dějinám dává rozměr života zcela konkrétních lidí. Zachytil v něm zrychlené válečné dospívání „malého človíčka“, jenž nese celé riziko běhu událostí, a postavil proti sobě mikrosvět soukromého, relativně spravedlivého života a náporů vnějšího světa, válečných událostí, které se tu vlamují do poklidné selanky pravidelných návštěvníků hostince a destruuji jejich dosavadní existence. Ústřední postava, původně pasivní svědek a pouhý zachycovatel dění, se postupně proměňuje v aktivní figuru, která se pokouší vytrhnout vlastní život z pouhého přežívání v područí nadosobních dějin; ze střetu s nimi však individuální, „malá“ historie může vyjít jen za cenu značných ústupků a ztrát. Filipem vyslovená morální problematika dostává v jeho románu zvláštní odstín, poukazuje na právo vycházet nikoli z nadosobních principů, ale z konkrétní lidské zkušenosti.

Román JANA MARTINCE *Bastard* (1968) vychází z autentických zážitků autora, napůl českého Žida, napůl Němce. Vyprávění vedené v první osobě je výrazně ironicky stylizováno a laděno do expresivně sarkastického tónu. Historie vypravěčova života je sledem paradoxů: začínají v mládí, táhnou se hrdinovou neúspěšnou účastí v předválečném levicovém uměleckém hnutí i jeho útekem do Izraele, který vyznívá jako parodie cesty do zaslíbené země, pokračují za jeho účasti ve válce, reflektované většinou jako nesmyslný, chaotický pohyb bojové mašinerie, a vrcholí vstupem do doby poválečné, který je pointován sarkastickým kontrastem mezi mladistvými ideály hrdiny a všední realitou. (Román byl krátce po vydání zakázán a poté znovu vytištěn s několika vynechanými kapitolami a pasážemi.)

KAROL SIDON se dvojicí novel *Sen o mém otci* (1968) a *Sen o mně* (1970) přihlásil k tematickým a myšlenkovým okruhům dominujícím malé řadě edice *Život kolem nás*, současně je ovšem překročil sestupem do hlubinných vrstev vědomí ústřední postavy a neskrývanou a neironickou autobiografičností. *Sen o mém otci* je evokací dětství v rodině s nevlastním otcem a tyranskou matkou,

podanou z dvojí perspektivy, tj. dětské přimosti a pozdější reflexe dospělého. Sen o mně navazuje na první novelu popisem dětských útěků z domova a analýzou prožitků mládí a zejména drásavé manželské krize protagonisty. Spojující linií obou novel je pak hledání vlastní osobnosti, v první novele skrze zpřítomňování dětství, zmizelého otce, zvěčnělého (židovského) světa mrtvých a snů, v druhé novele projekcí osobních zkušeností do mýtů zbožštěného žensství (matka, manželka) a pojetím života jako bolestného vyhraňování se vůči tmám lůna a „nestvořenosti“.

Na konci šedesátých let se o vyslovení životní zkušenosti, založené na analýze citového života generace, která dospívala v období předválečném a válečném, pokusil FRANTIŠEK RACHLÍK ve svém posledním románě *Oblázek* (1969). Příběh člověka procházejícího životem s věčným traumatem nejistoty a trémy se rozpouští v přemíře marginálních zápletek v násilně moralizujícím tónu. KAREL PTAČNÍK v románu *Chlapák* (1969) využil – obdobně jako ve starším Ročníku jedenadvacet – metodu vykreslení kolektivních zážitků kamarádkské party vrstevníků, postupně rozdělované politickými zvraty. EVA KANTŮRKOVÁ zobrazila prostřednictvím postavy komunistického novináře v psychologickém románu *Po potopě* (1969) společenský vývoj třicátých až padesátých let; později na tuto knihu navázala románem *Černá hvězda* (smz. 1980; Kolín nad Rýnem 1982).

Volněji souvisí s prózou generační paměti román JOSEFA KNAPA *Vzdálená země* (1969), jenž tematizováním nostalgie a melancholie nad nenaplněným životem souvisí s autorovým románem *Dívčí hlas* z roku 1940. Knap, v padesátých letech vězněný, směl sice publikovat již od roku 1958, vycházely mu však jen bohatě dokumentované teatrologické práce, v nichž se zaměřoval na dějiny českého kočovného divadla. Teprve *Vzdálená země* byla jeho návratem k beletrii. Knap jako by v ní chtěl navázat na své literární počátky, na linii lyrizované šrámkovské prózy, v níž je realita často poměřována kvalitami lidské senzibility. Na horizontu maloměstské životní vyprázdňenosti a v historických kulisách první čtvrtiny 20. století, jež je zpřítomňováno řadou kulturně-politických detailů, se odehrává životní příběh zmarněných nadějí maloměstského lékaře. Impresivním, silně lyrizovaným jazykem je zde vystavěn příběh o střetu životní reality s nerealizovanými ideály.

■ Rozpad společného ideálu

V druhé polovině šedesátých let se objevilo několik málo knih, které završily linii tzv. prózy budovatelské deziluze z první půle desetiletí. Krize společného ideálu je v nich prohloubena konfrontací s „jinou“ životní a filozofickou optikou, byť autorská strategie ještě nedávala této optice parametry plnohodnotné a důvěryhodné alternativy.

Téma krize osobnosti stojí v centru románu IVANA KRÍŽE *Unavený bůh* (1966). Kríž sevřel románový příběh do časového úseku čtyřiaadvaceti hodin a využil techniky střídání vypravěčské perspektivy, která zpochybňuje jednoznačné kontury textové reality. Myšlenkový posun, který u autora nastal, dokládá bezvýchodnost lidské situace, v níž jsou protagonisté románu zastiženi a následně opuštěni. Za hlavního hrdinu si Kríž vybral perzekvovaného letce, který za války bojoval v anglické armádě, což se stalo důvodem pro jeho vypovězení na okraj společnosti. Spoluhráčem i protihráčem je mu jeho žena, učitelka, která se jako funkcionářka aktivně podílí na společenském životě v zapadlé vsi. V reminiscencích a v líčení opakujících se všedních mechanismů, do nichž se propadl jedinečný osud člověka, vyvstává před čtenářem obraz zplanělého života. Stereotyp přežívání je jen zdánlivě katarzně narušen událostmi, vyvolanými mystickým poblouzněním nábožensky založené venkovské rodiny. Avšak jedinec, který odmítl být součástí většího celku a propadl se do vlastního sobectví, ztratil svůj ideál i schopnost aktivně ovládat svůj vlastní život. Unavený bůh přinesl podstatný posun ve vnímání konkrétního lidského osudu na pozadí ideálu. Nenabízí jednoduché řešení: zplanělý život hlavních protagonistů opisuje další marný kruh vyčkávání na vnější podnět, který by jim umožnil stát se opět strůjci svých osudů. Ten však, jak vyplývá z logiky Krížova románu, nemůže přijít.

Podobně problematizoval shledávání jednoduché odpovědi na rozchod člověka a ideálu JAN PROCHÁZKA v baladické novele *Svatá noc* (1966), jež prokázala autorův smysl pro dramatické momenty, dialogizaci textu a psychologickou drobnokresbu. Do prozaického prostoru, jemuž až doposud dominoval jediný správný společenský ideál, znejišťovaný pouze dílčími pochybnostmi hrdinů, nechal Procházka vstoupit důstojného protihráče. Vedle komunistického ideálu postavil ideál náboženství. V próze reprezentuje tyto dva světy postava předsedy družstva, zakomplexovaného a nenávistného hrbáče, který stojí v opovržení celé venkovské komunity, a postava Slečny, bývalé jeptišky, vracející se na rodný statek v okamžiku, kdy její otec pod tlakem združstevňování spáchal sebevraždu. Na zmenšeném mezilidském prostoru autor nechává uzrát střet dvou světů a dvou časů. Minulost se tu pojí s vírou a současnost se socializací venkova. Ačkoli dobová kritika zjednodušeně přivítala Svatou noc jako symbol vítězství nového nad modlářskými včerejšky, podařilo se autorovi zašifrovat do textu mnohem důležitější konflikt, a to konflikt mezi dvěma možnostmi fanatismu. Z tohoto střetu mu přitom nevyšel žádný vítěz, zůstal pouze obecný pocit nepochopení.

Proniknutí náboženských motivů do traktované otázky po podstatě a smyslu „velkého“ ideálu znamenalo nový moment v literatuře zabývající se touto tematikou. Skutečný konflikt, který vyrůstal z napětí mezi těmito nesmiřitelnými (ale na totožném půdorysu vystavenými) možnostmi, byl však oslaben skutečností, že v dílech, která se pokoušela o vyličení vzájemného konfliktu



Fotografie
z filmu
Smuteční
slavnost,
natočeného
podle
stejnojmenného
románu
Evy Kantůrkové,
výroba 1969,
premiéra 1990

obou možností, se obraz náboženství často bezděčně měnil v karikaturu. Tak je tomu s náboženskými motivy i v románové prvotině EY KANTŮRKOVÉ *Smuteční slavnost* (1967), jejímž ústředním námětem je opět násilná kolektivizace venkova. K tematickým dominantám patří rozklad tradic venkovského života, ponížení člověka a ztráta víry. Biblickými podobenstvími zatížená próza se pokouší o psychologické rozkrývání tématu morální oprávněnosti individuálních činů. Komplikovaná motivace jednání aktérů románu je zpřístupněna prostřednictvím několika vypravěčů, kteří ze svého úhlu pohledu stanovují rozdílná kritéria vnímání reality příběhu. Na pozadí líčení rozkladu tradičních hodnot venkovského života prorůstá románem ústřední myšlenková linka, již se stal příběh o velkém lidském ponížení a osamocení.

■ Konfrontace individua s falešnou identitou

Vedle historizujících textů, které se pokoušely nalézt příčiny současného stavu krize individua v dějinných událostech a formovat tak románovou postavu jako výsledek řetězce vnějších historicko-spoločenských vlivů, byla souběžně vydávána díla, která byla sice tematicky rovněž umístěna do prostoru novodobých českých dějin, nicméně kladla větší důraz na obecnější problematiku jedince v aktuálním čase a více či méně se odpoutávala od historizujících paralel. Jde o texty, které se různou měrou přibližovaly východiskům existenciální literatury,

prověřovaly témata jako svoboda, vina, trest, skutečnost prožívaného, iluze reality, osamocenost a zkoumaly lidskou identitu v mezních situacích.

V takových dílech přestával být jedinec vnímán jako vzorek obecně lidských vlastností, byl daleko více odkázán sám na sebe a chápán jako nezaměnitelné individuum, jež se pokouší svou aktivitou demonstrovat vnitřní svobodu jako možnost volby. Příčinou náhlé potřeby sebereflexe hrdinů jsou často zdánlivě banální situace, které se však projeví jako katarzní momenty, v nichž vypravěč zjistí, že „kdesi uprostřed života je okamžik, kdy muž musí vzít svůj osud do vlastních rukou“ (Josef Jedlička), přičemž odhodlání k analýze směřuje ve většině případů k deziluzivní destrukci individuálního sebevědomí (Norbert Frýd: *Sloup vody*, Jaroslav Putík: *Pozvání k soudu*, Josef Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*). Do centra pozornosti je postaven jedinec, jenž odhalí svoji totožnost jako pouhou iluzivní masku, pseudoidentitu, kterou přijal pod tlakem a v obraně proti realitě vnějšího světa a postupně se jí podřídil a zaměnil ji se skutečností. V určitém okamžiku však dochází ke vzájemnému střetu mezi touto falešnou skutečností a postrádanou autenticitou bytí (Milan Kundera: *Žert*, Ludvík Vaculík: *Sekyra*, Jaroslav Putík: *Smrtelná neděle*, *Brána blažených*). Zdůraznění individua v literatuře šedesátých let tak bylo aktem, který souvisel s protestem proti odcizení, odlidštění života. Literární texty měly v úmyslu (znovu)vytvořit svébytný prostor pro člověka.

Ústředním tónem próz JAROSLAVA PUTÍKA, v jejichž středu stojí postavy, zahleděné do vlastní interpretace světa, která se však diametrálně rozchází se skutečností, je jemná ironie. Putíkovy knihy se ale vyznačují i permanentním svárem mezi publicističností, potřebou vyjadřovat se k okamžiku, a snahou o metaforické zobecnění individuálního osudu. Ve *Smrtelné neděli* (1967), psychologickém románu s lyrizovanými pasážemi, se Putík pokusil reagovat na otázky společenské aktuality, ale i na vlivy existenciální literatury. Vypravěčem příběhu je inženýr, jenž se rozhodne dokázat analogii mezi lidským jednáním a logickými kroky myšlenkových řetězců, které podniká umělá inteligence, stroj. Racionalistický přístup, s nímž se tento vypravěč v ich-formě zmocňuje vlastního příběhu a rodícího se milostného vztahu, mu umožňuje průběžně analyzovat svět a své postavení v něm i spřádat předivo dějů a událostí do kauzálně přehledného a zdánlivě logického obrazu. Současně jej však toto přečeňování vlastního úsudku a vlastní interpretace skutečnosti klame, což posléze vyústí v konflikt mezi hrdinovou pseudorealitou a individuálními příběhy ostatních protagonistů.

V literárně komplikovanější podobě se otázka, zda totožnost, opravdovost lidského života spočívá ve schopnosti zůstat věrný svému přesvědčení, nebo je permanentně proměňovat v souvislosti s proměnami společnosti, objevuje v Putíkově románu *Brána blažených* (1969). Jeho vypravěčem je kunsthistorik Karel, jenž je proti své vůli vtažen jako svědek i pomocník do milostného vztahu vysokého ministerského úředníka s mladou grafičkou. Ačkoli je příběh soustředěn



Obálka Jiřího Rathouského, 1969

především na specifickou podobu několikanásobného milostného trojúhelníku, hlavní pozornost je věnována psychologické drobnokresbě dvou ústředních postav příběhu; z vypravěčových komentářů a pozorování však vystupuje celá galerie dalších figurek, znázorňujících různé podoby proměn společenské situace padesátých a šedesátých let.

Na sklonku desetiletí navázal KAREL MISAŘ na reportážní linii beletrie a v próze *Pasták* (1969) se pokusil využít svou znalost prostředí nápravného zařízení mládeže. Vyprávění o těch, kteří propadli až na dno společnosti a nejsou schopni se ztotožnit s představami úspěšné většiny o normálním životě, posunul do symbolické roviny, ve výpověď o údělu člověka ve světě vyprázdněných hodnot.

■ Milan Kundera: *Žert*; Ludvík Vaculík: *Sekyra*

Románová prvotina MILANA KUNDERY *Žert* (1967) vyrostla z kontextu autorových povídek: stejně jako ony propojuje motivy nevydařených milostných hrátek s reflexí obecnějších společenských souvislostí života jedince, liší se však od nich epickou šíří, historickou zakotveností a především víceperspektivností, s níž reflektuje proměny české společnosti od počátku padesátých let do okamžiku napsání románu (vznikal v letech 1961–65). Vyprávění příběhu o několika tragikomických láskách, ale i nástrahách, jimž jedince vystavují dějiny, autor rozdělil mezi čtyři – osudy i postoji odlišné – protagonisty: všichni vyprávějí v první osobě a každý dostává možnost vyložit svoji vlastní představu o životě a své roli v něm.

Ústřední postava románu, k níž výpovědi jednotlivých protagonistů směřují a vůči níž se vymezují, je ovšem jediná: Ludvík Jahn, který se v rámcové situaci románu po letech vrací do rodného slováckého města s cílem pomstít dávnou křivdu. Na počátku padesátých let totiž jako student poslal ze žertu své dívce pohlednici s „kacířským“ textem („Optimismus je opium lidstva! Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij!“), za což byl následně vyloučen

Milan Kundera
 podepisuje
 Žert, vlevo
 Ludvík Vaculík,
 vpravo Ivan Klíma
 foto ze
 IV. sjezdu Svazu
 československých
 spisovatelů, 1967



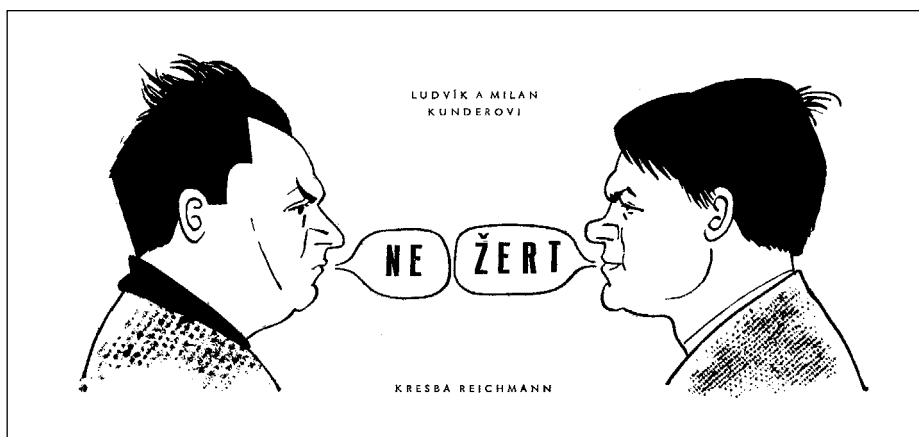
z fakulty, poslán na vojnu k Pomocným technickým praporům (PTP) a do dolů. Za strůjce svého pádu a ublížení, které jej odtrhlo „od volantu dějin“, Ludvík považuje předsedu fakultního Svazu mládeže. Když se po mnoha letech náhodou seznámí s jeho ženou, stává se osnovatelem pomsty a rozhodne se ji svést. Na konci příběhu však rozčarovaně zjišťuje, že vše je jinak: zatímco on zůstal zaklíněn do okamžiku křivdy, společnost se proměnila natolik, že nejenom sama křivda se stala vzdálenou a vlastně nedůležitou, ale i Ludvíkova pomsta se – v groteskním kontextu světa zbaveného bývalých iluzí o cestě společnosti vpřed – ukázala jako pouhý trapný a zraňující žert, postihující nakonec v první řadě svého původce. Ludvíkovy iluze se rozpadají pod nárazy cizích verzí skutečnosti a on si uvědomuje, že všichni jsou jen obětí nadosobních žertů dějin – „výtvaru čistě lidského, ale stejně fatálního a neovladatelného jako příroda“ (Jiří Opelík).

Syžet protagonistova pokusu vrátit se v prostoru, v čase a paměti až do jakéhosi bodu nula, do okamžiku, na nějž by se dalo navázat a překlenout tak období historických či morálních katastrof, spojoval Žert s řadou dalších, v šedesátých letech hojně diskutovaných próz. Byl totiž součástí širší diskuse, která se (pod heslem vyrovnávání se s kultem osobnosti) snažila pojmenovat destruktivní sílu totalitarismu první poloviny padesátých let a mravní trauma, jež z této doby zasahovala až do současnosti.

Žert se stal jednou z nejsledovanějších událostí v české literatuře šedesátých let, kritika ho komentovala napříč celým svým dobovým spektrem. Kritici vycházející z kritérií socialistického realismu a marxistické literární vědy vnímali především společensko-kritickou složku románu, jeho „ideový obsah“ si však vykládali různě. František Buriánek zdůrazňoval, že v románu „jde o tragiku lidského osudu, jejíž velikost je umocněna tím, že jde zároveň o osud socialistické revoluce“ (Impuls 1967, č. 6), naproti tomu Vítězslav Ržounek vyzdvihoval především aktuální rozměr Kunderovy kritiky, to, že postava Jahnova protihráče Zemánka zpochybňuje mravní integritu reformních sil, usilujících o liberalizaci socialismu v Československu. Jako „aktualizaci staré metody epiky“ porozuměl autorově poetice Milan Blahynka, který rozebral i matematickou strukturu Žertu. Za přínos evropské literatuře existence a absurdity považovali Kunderův román například Václav Černý a Zdeněk Kožmín. Zásadní nesouhlas s Žertem ovšem vyslovovali někteří příslušníci mladší generace, vesměs spjatí s časopisem Tvář. Aleš Haman a Jan Lopatka poukazovali na to, že literární forma románu je pouze efektní rouška pro angažovaný publicistický text. Odmítáno bylo rovněž Kunderovo fatalistické pojetí dějin jako nadosobní síly, vůči nimž je individuální aktivita lhostejná a bezvýznamná, neboť v něm byl spatřován nejen alibismus a objektivismus poplatný oficiální ideologii, ale také morální problém: podle Emanuela Mandlera tak Žert uhýbal od otázky konkrétní zodpovědnosti za zločiny padesátých let.

Kunderův román ovšem nebyl jen společenským románem v úzkém slova smyslu. Vykreslení politických perzekucí, revoluční zvůle, kterou přinesla konkrétní doba a která natrvalo poznamenala její oběti, pojmenování historických paradoxů i groteskních rolí, které v jejich rámci sehráli jednotliví sociálně typizovaní protagonisté, jakož i v zásadě realistická stylizace příběhu, jehož rámcový děj je lokalizován do prostředí malého slováckého města, to vše tvoří v próze pouze jednu vrstvu vyprávění. Román však lze číst i jako obecnější existenciální výpověď o degradaci lidské touhy po jediné platné pravdě jako vodítku smysluplného života a jako takový se nevztahuje jen k české situaci prvních poválečných desetiletí, ale k situaci moderního světa vůbec.

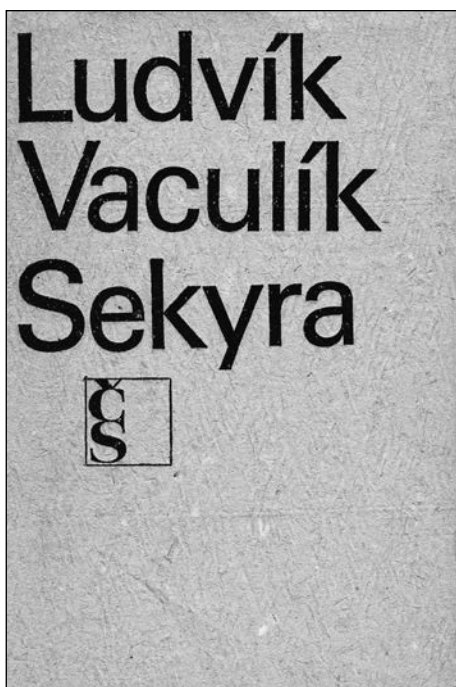
Kundera možnost takového obecnějšího čtení svého prvního románu, tedy možnost, která nepochybně založila světovou proslulost celé jeho románové tvorby, podpořil i tím, že do jeho tvaru funkčně vnesl prvky inspirované staršími prozaickými poetikami, které mu umožnily přejít k osobité a netradiční románové formě. Souvislost s renesanční novelistikou je v Žertu, stejně jako ve Směšných láskách, dána samotnou anekdotickou zápletkou s erotickými motivy, která je navíc v libertinském duchu transponována do filozoficky provokativní roviny. Čtveřice vyprávěcích postav je v Žertu, podobně jako v osvícenském románu, konstruována jako ztělesnění určitých principů, v daném případě jednotlivých variant komunistického utopismu a způsobů jeho prožívání. Prostor pro vzájemné střetávání a osvětlování těchto idejí je utvářen dokonalou a racionálně propracovanou kompozicí románu, která jednotlivým



Ludvík a Milan Kunderové, karikatura Viléma Reichmanna, Impuls 1967, č. 6

vypravěčům dává slovo v přesně daném pořadí i v matematicky odstupňované hierarchii. Integrovanou složkou románu jsou rozsáhlé úvahové a esejistické pasáže, a to nejen jako součást analytického a reflexivního stylu Ludvíkova vypravěčského partu, ale i v podobě „vloženého“ pojednání o lidové písni. Celou touto složitou konstrukcí pak prostupuje ironie, která se obrací nejen proti jednotlivým postavám a jejich ideologickým či myšlenkovým iluzím, ale svým způsobem i proti románu a jeho autorskému demiurgovi jako takovým. Jakkoli suverénně, se zničitelskou schopností racionální analýzy je totiž román vybudován, ve svém konečném vyznění nedává za pravdu nikomu a ničemu. Na otázku po plných a opravdových hodnotách, jichž by se člověk mohl přidržet, dát odpověď nedokáže.

Ve většině případů bylo v dobové kritice současně s Kunderovým *Žertem* vyslovováno i jméno prózy **LUDVÍKA VACULÍKA** *Sekyra* (1966). Také vypravěč tohoto románu se zřetelnými autobiografickými rysy se nachází v okamžiku návratu domů a tápavého shledávání reálných obrysů světa a své skutečné totožnosti. Vydává se na cestu za svým bratrem a tato jeho cesta je protkána vzpomínkami na dětství, otce a vlastní minulost. V jejím průběhu se zásadním způsobem proměňují vypravěčovy osobní i společenské postoje: významným motivem je tu zejména hledání vztahu ke komunistickým ideálům, ke kolektivismu a k právu člověka na vlastní individualitu, respektive vyrovnávání se s padesátými lety a hledání míry viny a spoluviny za ně. Vaculíkův románový svět je propojen s rodným Valašskem, jeho přírodou, tradicí a kulturní pamětí. Jeho vypravěč proto vidí hlavní příčinu svého selhání v rozchodu s tímto řádem přirozeného způsobu bytí a východisko, cestu k nalezení nové životní možnosti, pak jedině v návratu k němu. Pozitivní životní ideál by měl být podle Vaculíka založen především na vědomí domova a vědomí rodu.



Obálka 3. vydání od Oldřicha Hlavsy, 1969

Část kritiky Vaculíkovi vytýkala „publicistický“ ráz prózy, skutečnost, že tu „literární technika slouží k formulaci publicisticky viděné společenské problematiky“, a Sekyra je tedy ve výsledku „instruktivní a schematická“ (Jan Lopatka). Většina kritiků však Vaculíkovo angažované „hledání společenského projektu přiměřeného člověku“ (Milan Jungmann) oceňovala a zdůrazňovala nejen autorův způsob vyprávění, stylistickou a jazykovou výstavbu textu (využití nářečí, střídání jazykových rovin, zhušťování děje a následnou retardaci), ale především specifickou práci s časem. Čas, jeho plynutí a proměny postav v čase jsou totiž v Sekyře sémanticky dominantní: základním modem vyprávění je tu sice přítomnost, ale je to přítomnost vypravěče a okamžiku vyprávění

v různých obdobích života, temporální perspektiva se tak mnohdy přeměňuje několikrát i v rámci jediné věty.

Kunderovy a Vaculíkovy romány dovedly deziluzivní linii prózy šedesátých let k sugestivnímu vyjádření toho, že realita je množinou individuálních, subjektivizovaných skutečností a individuální lidské jednání a vnímání není podřízeno tzv. objektivní skutečnosti diktované obecnými vzorci všeobecného pokroku. Jako klíčová společenská hodnota tak vystoupila potřeba obnovení významu rozumění, jež je opakem subjektivního znásilňování smyslu.

■ Škvoreckého návraty

Součástí výpovědi o stavu socialistické společnosti se koncem šedesátých let stalo i několik próz Josefa Škvoreckého, které vznikly již v padesátých letech a vracely se k tématu „ztracené“ části vlastní generace, která se v té době nepřipojila k budující většině.

Sedmnáct let po dokončení vyšla novela *Konec nylonového věku* (1967), v níž autor sice na rozdíl od románu *Zbabělci* nevyužívá modelu vyprávění v ich-formě, přesto však zachovává subjektivní úhel pohledu. Technikou střídání perspektiv několika postav, typově blízkých Dannymu, Ireně a dalším hrdinům

Zbábělců, které se setkají v symbolické situaci – na pravděpodobně posledním povoleném americkém plese v Reprezenačním domě v Praze – odhaluje rozpor mezi vnitřním pocitem skepse, bezvýchodnosti a marnosti, pramenícím z vědomí zániku jim blízkého „jazzového“ světa, a snahou vytvořit alespoň navenek zdání světáctví a nadhledu nad situací.

Jako celek ani v šedesátých letech nemohla vyjít Škvoreckého sbírka *Povídky tenorsaxofonisty*, většina z deseti povídek však byla publikována časopisecky, respektive v knižním výboru *Hořkej svět* (1969); celá sbírka pak vyšla v roce 1993. Vypravěč – barový saxofonista – z pódia pozorně sleduje dění na tanečním parketu a stejnou roli dobře informovaného, vnímavého, ale nezúčastněného pozorovatele se snaží uhájit i v jiných životních situacích. S hořkou ironií, lapidárně strohým stylem a nedbale slangovým jazykem líčí milostnými i politickými ranami poznamenané osudy přátel a známých, kteří podle svého založení více či méně bolestně proplouvají úskalími života v Praze padesátých let.

Nástup normalizace zabránil knižnímu vydání Škvoreckého románu *Tankový prapor*, napsanému již v roce 1954 a k publikaci připravovanému na rok 1969. Autor jej vydal až sám v emigraci v Torontu v roce 1971 (uprav. 1998). Již v šedesátých letech však byla řada kapitol románu publikována časopisecky: první v *Plameni* v roce 1963, další pak v letech 1967 a 1968 v *Plameni*, *Trnu*, a dokonce i v *Československém vojáku*. V *Československém rozhlase* tuto knihu v květnu a červnu 1968 na pokračování četl Miroslav Horníček.

Hrdinou příběhu, který se odehrává během posledního půlroku vojenské služby v období jaro–zima 1954, je opět Škvoreckého alter ego Danny Smiřický. Příběh má i svou intimní, milostnou linii, autor však především těžší z napětí mezi humorným, místy až groteskně absurdním naladěním vyprávění a krutostí doby, která tu je líčena. Tankový prapor je komponován jako série groteskních výjevů z posledních dnů, které v povinné základní vojenské službě tráví hrdina Škvoreckého životního románového cyklu Danny Smiřický. Román je parodií socialistickorealistického ideálu lidové armády a konfrontuje demoralizovanou hatmatilku důstojnických kádrů, klopýtající o poučky z politicko-výchovných brožur, s přímočarým slangem řadových vojáků. Ideologie, vystupující zde jako protipól přirozenosti a reprezentovaná většinou důstojnického sboru, je přebíjena všemožnými projevy lidské tělesnosti, na jejichž líčení klade vyprávění mimořádný důraz. (V souladu s tím je otevřená pointa vyprávění, nabízející představu zmizení nejzavilejšího představitele zkorumpovaného důstojnictva v kasárenské žumpě.) Vizuálně působivé Škvoreckého vyprávění v celém románu přerůstá karikaturní a satirický rozměr v čiré, absurdně vystupňované komično. Jak je pro autorovo dílo příznačné, i Tankový prapor může být a často je vnímán v kontextech zábavné epiky (srovnáván je zejména s Černými barony Miloslava Švandrlíka, → s. 519, kap. *Populární literatura*), ale zároveň mu náleží místo mezi díly, která se v padesátých a šedesátých letech vyrovnávala se světovou vlnou absurdní literatury.

■ Próza s tématem vězení, trestných táborů a vojny

Škoreckého groteskní zpráva o vojenské službě byla jednou z podob dobových výpovědí o lidech uvězněných proti své vůli v prostředí, které je jim cizí. Hrdinovo „potrestání“ vojenskou službou, tentokrát u trestných pomocných technických praporů (PTP), bylo také významným dějovým motivem Kunderova Žertu. Z tohoto pohledu lze obě prózy číst také jako součást té linie české prózy šedesátých let, která negativní postoj k – řečeno dobovým jazykem – stalinistickým deformacím socialismu dováděla až k odvaze zachytit realitu prostředí trestných táborů a komunistických věznic padesátých let.

Prózy s těmito motivy – zpravidla vyrůstající z osobní zkušenosti autora – přirozeně vznikaly již v předchozím desetiletí, v plánech českých nakladatelství se však mohly začít objevovat až od již zmiňovaného roku 1963, a to v neustálém konfliktu s cenzurními tlaky. Ty zprvu podobná témata blokovaly vůbec, po částečném uvolnění je sice začaly připouštět, přes povolovací systém ovšem snáze procházely texty s menší mírou zobecnění a společenské kritičnosti. To v praxi vedlo k autocenzuře autorů i k přímým zásahům redakcí do textů, respektive k přepracování celých pasáží a kapitol do „přijatelné“ podoby. Příběhy zásadnějším a političtější způsobem reagující na popírání základních lidských práv tak musely čekat na liberalizaci druhé poloviny šedesátých let, některé knihy se však z různých důvodů nepodařilo vydat ani tehdy. Pouze časopisecky například vyšly některé povídky ze sbírky JIŘÍHO STRÁNSKÉHO *Štěstí*, náklad knihy, jež vyšla v roce 1969, byl zničen.

Je příznačné, že možnost vydávat texty inspirující se prostředím trestných táborů se otevřela díky tomu, že tato tematika částečně přestala být tabuizována v Sovětském svazu. V době, kdy československý režim stále ještě využíval věznic jako prostředky likvidace politického odporu, pozvedla závory přísných cenzurních nařízení příležitost argumentovat sovětským vzorem, respektive skutečností, že v Rusku a poté i v Československu začala být vydávána díla Alexandra Solženicyna. Roku 1963 vyšla česky novela *Jeden den Ivana Děnísoviče* (překlad Sergej Machonin, knižně v nákladu přes 70 000 výtisků, časopisecky téhož roku v překladu Gabriela Lauba v prvním až čtvrtém čísle *Plamene*), vzápětí se objevily překlady povídek a poté souborné vydání v knize *Jeden den Ivana Děnísoviče a jiné prózy* (1965, náklad 95 000 výtisků).

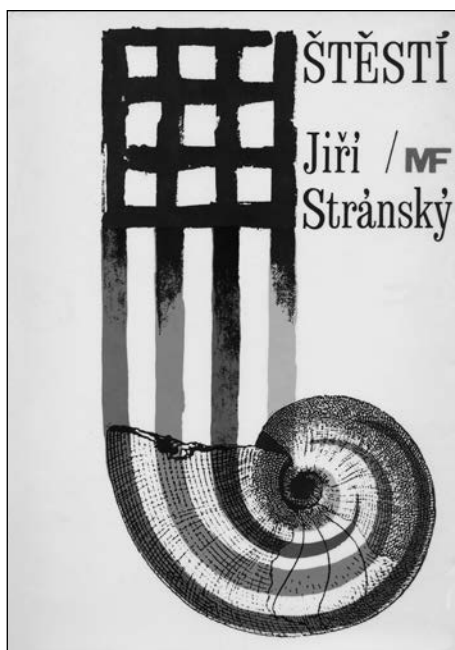
V průběhu šedesátých let byla vydána téměř desítka českých próz z prostředí věznic a pracovních táborů. Žánrově tato literatura mohla navázat na dlouhou tradici prózy s tématem věznění (tak, jak ji v české literatuře prezentovaly nejen například *Oživené hroby* Karla Sabiny a *Zamřížované zrcadlo* Ivana Olbrachta, ale i *Fučíkova Reportáž* psaná na oprátce), charakter zpracování tématu u jednotlivých autorů však přitom většinou odpovídal jejich dosavadní prozaické zkušenosti a orientaci. Zatímco pro některé bylo vězeňské téma

příležitostí, jak propojit existencialistická východiska s problematikou identity v kolektivistickém prostředí trestného tábora (Jiří Mucha), jiným posloužilo jako atraktivní prostředí k sepsání tradičního dobrodružného příběhu (Jiří Hejda). Převládalo ovšem realistické zpracování látky propojující snahu o psychologizaci s morálními soudy, které v šedesátých letech určovalo například výpovědi Karla Pecky. Pro větší část „lágrové“ literatury byla důležitá osobní zkušenost autorů s prostředím trestných táborů a v důsledku toho zvýšený důraz na autenticitu a opakování motivů typických pro tento žánr (útek, vzpoura, zrada, osobní odvaha aj.). Základním gestem těchto próz bylo vykreslení abnormální lidské situace, pocitů

individua, které se proti své vůli ocitlo „uvnitř“ a projektuje se vůči okolnímu světu. Pokouší se pojmenovat svůj stav a jeho příčiny, popřípadě přechází ke kritice společenských poměrů, které ho do této situace dostaly, ta však nejčastěji ústí do hledání metafyzické odpovědnosti nebo do úvah o „selhání lidského faktoru“.

Jako specifické svědectví o režimním útlaku byly takovéto texty vnímány coby výrazné politikum, které přitahovalo čtenáře i kritiku: dokonce i díla, která se svou stavbou vzpírala tomu, aby byla primárně považována za společenskokritická, angažovaná či generační, byla tak často vnímána prizmatem moralizujících a sociologizujících výkladů.

První vydanou prózou, která motivicky čerpala z vězeňského prostředí, byl román *Pravděpodobná tvář* (1963). Jeho autor **JIŘÍ MUCHA** v něm vyšel z vlastní zkušenosti politického vězně padesátých let a zároveň navázal na myšlenkovou linii své starší tvorby s tematikou vojáků západní fronty, kteří těžce hledají rovnováhu mezi soukromým životem a zmatkem „velkých“ dějin. I tentokrát postavil do středu svého zájmu člověka v mezní situaci a pokusil se jeho prostřednictvím vykreslit spleť vnitřní svět nejistého, vykořeněného jedince. Ústředním tématem románu je tak vnitřní osamělost pochybujícího „Já“. Protagonista příběhu, novinář Adam, se odmítne podřídit politické direktivě při sepsání zdánlivě bezvýznamného článku, je zatčen a vyšetřován pro vlastizradu. Na pozadí tohoto příběhu se autor pokouší řešit otázku osobní



Obálka Jiřího Rathouského, 1969

odpovědnosti, vztahu svobody a povinnosti. Hrdina je přinucen k sebebezpýtování, demaskování svých slabín a k novému hledání své tváře vlastní – jiné a mnohem pravděpodobnější –, ale i jiné tváře okolního světa. Její kontury je však možné jen tušit v prostoru zaplněném osobními i obecně platnými mýty, zastírajícími vratkost a nejistotu existence.

Cesta za sebepoznáním utváří dějovou a ideovou osu i v následující Muchově próze *Studené slunce* (1968), jež patří k vrcholům „lágrové“ prózy v české literatuře. V textu stylizovaném jako deník dvanácti měsíců se nucená práce v uhelném dole, jež je součástí převýchovného programu vězňů, hrdinovi stává impulzem k sebereflexi. Fragmentární deníkové záznamy vytvářejí – v reakci na nesvobodu okolního světa – kaleidoskop reality a před čtenářem otevírají vnitřní svět pisatele, v němž se prostupují vzpomínky, přemítání o umění a snaha o nalezení a pojmenování kauzalit, které utvářely jeho život. Prolínání vzpomínek z různých časových vrstev a jejich usouvzažňování do času textu narušuje temporální posloupnost i kauzalitu vyprávěného: vzniklý prostor bezčasí přitom zpětně zvýrazňuje prostředí svého vzniku. Opravdovost písničeho „Já“ utváří svět mnohem autentičtější, než je svět lágru, který se v románu jeví jako pouhá ozvěna. Psaní, a tedy potvrzování sebe sama, je pro hrdinu jedinou možností přežití a současně možností redefinování vlastního bytí a příležitostí ke kladení složitých otázek.

Myšlenkově a tematicky na předchozí autorovy prózy přímo navazuje román *Marieta v noci* (1969). Jeho časová osnova je rozvržena do čtrnácti dnů, po které její hlavní hrdina, trestanec, přežívá v uhelném závalu. Fatální prostor lidské izolace autorovi umožnil znovu se ptát po smyslu a hodnotě existence, zkoumat problém samoty i konflikt mezi svobodou a nutností. Konfrontace s možnou smrtí, která je ve výstavbě románu permanentně přítomna, nevytváří alibi pro znovuprožívané osudy, nýbrž výpověď láme do polohy sebeobžaloby a směřuje k hledání příčin zmarnění života. Příběh je přitom sledován ze tří zorných úhlů, kombinuje pohled vševědoucího vypravěče a dvojí subjektivizované vyprávění v první osobě: monolog hlavního hrdiny a monolog ženské postavy jménem Marieta (která se objevuje již v závěru Pravděpodobné tváře). Otázky i odpovědi, které si formuluje muž v těžké životní situaci a jimiž se pokouší pojmenovat i obhájit důvody a smysl své existence, jsou tak stále znejišťovány a relativizovány.

Z české literatury šedesátých let mají k solženicynovskému věčnému záznamu reality blízko prózy KARLA PECKY. I ony vyrůstají z autobiografické zkušenosti, jejíž působivost je však nejednou limitována autorovým sklonem k etickým konstrukcím opírajícím se o předem daná hodnotová kritéria. První Peckovou vydanou prózou zachycující zážitky z lágrů byla povídka Konfrontace, třetí a poslední text ze sbírky *Úniky* (1966), kladoucí mimo jiné otázku, jaký význam má pravda pro uchování osobnosti a pro určení morální opravdovosti člověka. Stejnou povídku Pecka zařadil také do souboru *Na co umírají muži*

(1968), monotematického bloku devíti próz, drobných, realisticky propracovaných portrétů lidí, kteří se ocitli v mimořádných životních podmínkách a jsou nuceni znovu zvažovat některé pojmy a principy, o něž doposud opírali své morální přesvědčení. Autenticitu vězeňského prostředí zvýrazňovalo i stylistické využití slangových výrazů.

Mezi oběma povídkovými sbírkami vyšel Peckův román *Horečka* (1967) s tématem vězně, který svým mlčením kryje útěk přítele i za cenu sebeobětování. Rozhodnutí nespolutracovat s táborovými vyšetřovateli je totiž pro něj výrazem základního morálního principu a způsobem, jak demonstrovat svou nechuť k jakýmkoli kompromisům s režimem nesvobody. A to navzdory tomu, že prchající vězeň na útěku nezaváhá ani před několikanásobnou vraždou a hrdinovo morální vítězství, vykoupené vlastní smrtí, se tak stává – i přes svou morální velikost – podivně trapným a bezvýhodným. V *Horečce* Pecka spojil tradiční postupy dobrodružného příběhu s drobnokresbou charakterů a figurek, jimiž je příběh zalidněn, a s pokusem o filozoficko-psychologickou studii, jež je přímou projekcí autorovy mravní rigoróznosti.

Fakt, že tematika útěku z trestného tábora mohla získat i podobu čistě dobrodružného románu, dokládá próza Jiřího Hejdy *Útek* (1969, část nákladu zničena). Popis pokusu štvaného vězně o přechod hranic končí nepřesvědčivě psychologicky motivovaným přerodem hrdiny a jeho dobrovolným návratem do vězení.

Peckův druhý vydaný román *Veliký slunovrat* se opírá o autobiografické zkušenosti nejen z pracovních táborů, ale i z pozdějšího zaměstnání kulisáka v Národním divadle. Je autorovou skutečnou prvotinou, která byla dokončena už v roce 1964, vyjít ale mohla až roku 1968. Hlavním hrdinou tu je bývalý vězeň, který se po mnoha letech vrací zpět do života a hledá mezi skepsí a nadějí jeho smysl. Přestože autor prostředí lágru opouští už první kapitolou, je v hrdinovi trvale přítomné a utváří odvrácenou stranu příběhu. Jím je totiž neustále poměřována realita všednosti a naopak tato všednost protagonistovi destruuje systém hodnot, který si vytvořil během svého věznění a s kterými vstoupil do



Svatební fotografie Karla Pecky a Jiřiny Kottové, 1960

světa mimo ostnaté dráty. Ve Velikém slunovratu je ztlumena didaktičnost autorových dříve vydaných próz a zápas o opravdovost individuálního osudu je přesunut do nitra jedince. Líčení osudů vykořeněného individua nadále ale nese naléhavý morální apel, který ústí v deziluzi a marnosti. Hrdina zjišťuje, že není nikdo, koho by mohl obžalovat za svůj zničený život; nenabízí se mu katarze, nýbrž jen setrvání v trýznivé samotě.

Prozaikem, v jehož tvorbě se odrážejí zkušenosti z vězeňského prostředí, byl i JAN BENEŠ. Do kontaktu s vězeňskou realitou se Beneš poprvé dostal na sklonku padesátých let, kdy byl na závěr vojenské služby (1956–58) uvězněn za nedovolené ozbrojování a „podlamování bojové morálky“ (amnestován v roce 1960). Jeho první rozsáhlejší prozaická práce *Druhý dech*, kterou dokončil už v březnu 1963, byla vydána až ve švýcarském exilovém nakladatelství Konfrontace (Curych 1974). Vnitřně dosti roztržitěná novela prostřednictvím vězeňského tématu zdůrazňuje roli osobní odvahy, která je s to vytvořit prostor vnitřní svobody i v nesvobodném světě. Na rozdíl od autorových povídek překvapuje značnou mírou optimismu ústící v netradiční smířlivé finále, ale i tendencí k otřelým pravdám a situacím.

Publikovat začal Beneš knihou črt z vojenského prostředí *Do vrabců jako když střelí* (1963). Název jeho druhé knížky *Situace* (1963) poměrně přesně vystihuje typologii autorova přístupu k psaní: více než na epizody a příběhy se Beneš soustředil na volně plynoucí posloupnost scén a náhodných promluv. Jeho situační črty nesměřují k myšlenkovému završení – hrdinové jsou většinou mladí, tápající lidé, kteří nenávidí společenské konvence, opájejí se moderním životním stylem a spontánně touží po svobodě. Povídky podtrhují pustotu existence hrdinů kompoziční neukončeností, tím, jak se jejich „příběhy“ vytrácejí do neurčita a navozují atmosféru zmarnění. Jejich charakteristickými rysy jsou formulační asketismus, formální sevřenost, důraz na detail, psychologická drobnokresba a převaha popisu nad dialogem.

V roce 1967 byl Beneš znovu odsouzen za spolupráci s časopisem Svědectví. Do roku 1968, kdy byl propuštěn, musel pracovat jako horník v severočeských dolech. První z jeho próz na toto téma, povídka Třídní nepřítel, byla otištěna v knize *Disproporce* (1969). Povídky z tohoto souboru zastihují jednotlivé hrdiny v okamžiku, kdy se do jejich životů nemilosrdně vkrádá trapnost, jejímž katalyzátorem je paradox či náhoda, sarkasticky obnažující jejich zmarněné, vyhořelé životy. Beneš své příběhy komponoval bez prvoplánové dramatičnosti a s citem pro situační detail. Jeho protagonisté se stávají hříčkou jiných, často náhodných dějů bez možnosti jakkoli do nich zasáhnout. Povídku Třídní nepřítel autor později zařadil také do sbírky *Na místě* (Toronto 1972), obsahující texty napsané převážně v průběhu šedesátých let.

Próza v dotyku s populárními žánry

K rozmanitosti a uvolněné kreativitě české prózy šedesátých let přispívala také rehabilitace populárních žánrů, zejména detektivní, vědeckofantastické a humoristické povídky či románu (→ s. 499, kap. *Populární literatura*). Na rozdíl od období padesátých let, kdy byla tradiční populární literatura zatlačena mimo prostor oficiální kultury, se nyní náročná a zábavná linie české prózy rozvíjely v těsné blízkosti a populární beletrie představovala pro autory „hlavního proudu“ zásobárnu neobvyklých dějových, kompozičních, tematických a vypravěčských postupů, pomáhajících odpoutat se od ideologicky a esteticky svazujících norem a vyzkoušet si komunikační i hodnotový potenciál literatury pojímané jako hra.

Snaha inspirovat se populárními žánry nebyla jen záležitostí českého kulturního kontextu, ale měla řadu paralel v zahraničí, kde mladí prozaici této oblasti literární komunikace věnovali nemalou pozornost, a to i jako kritici či editoři. Například anglický romanopisec Kingsley Amis vykládal a vydával vědeckou fantastiku, stejný žánr výrazně ovlivnil amerického prozaika Kurta Vonneguta a další.

Přechod mezi náročnou a zábavnou linií tvorby byl proto v české próze šedesátých let plynulý a obnova populárních žánrů byla vnímána nikoli jako jev stojící proti seriózní tvorbě, ale jako součást rozšiřování výrazové škály. Příkladem může být JOSEF NESVADBA, který svými povídkovými sbírkami, vydávanými od sklonku padesátých let (*Tarzanova smrt*, 1958; *Einsteinův mozek*, 1960; *Výprava opačným směrem*, 1962, ad.), formoval intelektualizovanou podobu české vědeckofantastické prózy. O propojení morálně politické reflexe soudobé české společnosti však usilovala celá antiutopická linie české fantastiky šedesátých let od Jana Weisse, Karla Honzika, Čestmíra Vejdělka až po románovou paralelu JIŘÍHO MARKA *Blažený věk* (1967).

Ještě intenzivnější byl vztah mezi prózou šedesátých let a detektivkou. Když Jiří Opelík bilancoval v roce 1966 v dvacátém čísle Literárních novin přítomnou situaci, vnímal detektivku jako „jedinou oblast, v níž se dnes literatura ještě důsledně uplatňuje jakožto rekreace“. Tím také vysvětloval, proč se píše a vydává tolik detektivek: „že se jich teď u nás tolik vyrojilo, má jistě spoustu příčin, ale mezi nimi též tu, že se dnes všechna rekreační funkce v beletrii

v podstatě přenesla na bedra právě detektivního (kriminálního) žánru – detektivka je jejím posledním útočištěm v próze.“ Současně s detektivkami ryze oddechového (nebo i tendenčně politického) zaměření vznikaly ale také práce, kde se detektivní žánrové postupy tvořivě propojovaly s historickou, satirickou či psychologickou prózou. Nejvýraznějším dílem tohoto typu se stala trilogie detektivních románů JANA ZÁBRANY a JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964), *Vražda v zastoupení* (1967), kombinující pečlivě vystavěný detektivní syžet se satirickým pohledem na „lepší“ českou společnost třicátých a čtyřicátých let (→ s. 506, kap. *Populární literatura*).

Početná a ve svých vrcholech i kvalitní produkce kriminální beletrie tvořila pozadí pro romány, novely či povídky autorů, kteří se modelem detektivky inspirovali, avšak nezastavovali se na jeho hranicích. Syžet postupného odhalování nastolené záhady, otázka viny, která je s ní spjata, a možnost zakončit prózu překvapivou pointou se v těchto dílech stávaly součástí výpovědí, které měly větší ambice než být pouhými detektivkami. Tyto prózy se objevovaly od poloviny šedesátých let, psali je typově velmi různorodí autoři a jejich jedinou spojnicí představovaly právě kompoziční a tematické citace daného populárního žánru.

HANA BĚLOHRADSKÁ SVOU časově koncentrovanou novelu *Poslední večere* (1966) situovala do uzavřeného prostoru kliniky. Z pozice stárnoucí lékařky, jejíž kolega a donedávna i partner je náhle zavražděn, vypráví příběh obsahující všechny hlavní atributy detektivní prózy: vraždu, vyšetřování i závěrečné odhalení viníka. Do ohniska vyprávění se ovšem dostává psychologický portrét stárnoucí ženy, která se těžce vyrovnává se ztrátou partnera a s osamělostí. Na pozadí její osobní situace autorka vykreslila i neurotické – nenávisť, láskou



Milan Uhde,
Jan Zábrana
a Josef Škvorecký
na IV. sjezdu
Svazu
československých
spisovatelů, 1967

i touhou po moci prosycené – prostředí kliniky, což próze místy dává až rozměr podobenství o machiavelistickém systému institucí věznicích člověka.

Sbírka pětice povídek JANA TREFULKY *Nálezy pana Minuse* (1966) se v mnohém blíží Škvoreckého detektivkám o poručíku Borůvkovi (→ s. 507, kap. *Populární literatura*) nejen titulní postavou „celkem smutného pána, se smutným osudem“, ale i tím, že jsou také pojaty jako krátké etudy rozvíjející jeden vypointovaný nápad. Trefulkův pan Minus objevuje své detektivní schopnosti v okamžiku, kdy je jako penzista osudovými shodami náhod nucen znovu a znovu řešit zločinné záhady odehrávající se v nejbližším okolí. Geniálně prostá Minusova řešení kriminálních rébusů vyrůstají z důvěrné znalosti prostředí a ze schopnosti vhledu do povah a myšlení sousedů. Druhým zdrojem jeho „vidění“ do hloubky lidských věcí pak je moudrost. Stálé poukazování k ne vždy morálně přijatelným hlubinám lidské přirozenosti a k elementárním pramenům lidských ctností i hříchů způsobovalo přesah Trefulkových povídek do sféry literární tvorby s vyhoceným noetickým posláním.

K hořké, zoufalé metafoře slepé bohyně Spravedlnosti směřovala próza KARLA MICHALA *Gypsová dáma* (1967), v jejímž závěru se ten, kdo měl spravedlnost chránit, stane vrahem a vrah rozkřikuje do světa, že se stala vražda. Motivicky a stylově čerpal Michal v této novele z meziválečné literatury, z její tematizace velkoměstské kriminální periferie i z lapidární lyrizace poetického, vančurovského vyprávění. Historií drobného zlodějíčka, který uvízne v soukolí cynických zájmů zdánlivých „služebníků“ práva, prostupovala zásadní skepse, nedůvěra v zachování tak základních životních hodnot, jako je přátelství.

JOSEF ŠKVORECKÝ spojil v románu *Lviče* (1969) syžetové schéma detektivky s prvky románu mapujícího soudobou intelektuální společnost, a také s tématem holocaustu jako zraňujícího zásahu do lidské existence a s postavou libertinského intelektuála, který ironicky vnímá a glosuje vady světa, ale svoji tvůrčí energii napírá zejména do erotické oblasti, do umění flirtu. Svěbytnou vrstvou Škvoreckého programově synkretické prózy, jejímž vypravěčem a morálně sporným hrdinou je spisovatel a redaktor nakladatelství, je satirické (často klíčové) zpodobení soudobého pražského literárního života a morálního konformismu plujícího na kolísavých vlnách politického uvolňování a opětovného ochlazování. Detektivní prvek – vražda mstící zrazenou lásku mrtvé židovské dívky, její vyšetřování a odhalení pachatele – autor uplatnil až v závěru románu, a to jako hořký vykřičník, upozorňující na existenci vážných zločinů proti lidskosti, které nelze postihnout zákonem. Vyprávění navozovalo i další paralely mezi tímto historickým a etickým selháním jedné z postav a postoji egocentrického, krajně oportunistického protagonisty, jakož i životem v současném intelektuálním milieu vůbec. Tento morální horizont, plně exponovaný až v pointě románu, dodával Škvoreckého někdy až hýřivě zábavné satire na znepokojivosti.

Historická a apokryfní próza druhé poloviny šedesátých let

Po výrazném publikačním boomu historické prózy, který charakterizoval přelom padesátých a šedesátých let a který byl doprovázen i její značnou konvencionalizací, tento typ literatury v letech 1964–65 z aktuální knižní produkce téměř zmizel. Kvalitativně zcela nové období, v němž sice historických próz nadále nevycházelo mnoho, zato však vznikla osobitá díla, která výrazně zasáhla do literárního kontextu a spoluutvářela tendence charakteristické pro další proměny žánru, začalo rokem 1966.

Důležitým znakem této nové podoby historické prózy bylo koncepčně jiné pojetí vztahu mezi jedincem a dějinami. Jestliže budovatelská historická próza stavěla na třídní předurčenosti postav a vývojové pohyby v letech 1956–63 přinášely prózy, které v přiznané či nepřiznané polemice s předchozím obdobím poukazovaly na rozdíl mezi společenskou determinací člověka a jeho individuálním, složitým lidským příběhem, v druhé polovině šedesátých let se z historické beletrie vytratil i tento polemický aspekt. V klíčových dílech Daňkových, Michalových, Körnerových a Šotolových byl do středu dění nově postaven člověk jako takový, bez třídních atributů, a jeho příběh vypovídal o všeobecně lidském hledání, bloudění a tázání. Společenské okolnosti sice nadále formovaly kontury syžetu a dávaly příběhu konkrétně historické zabarvení, ale to, čím se protagonisté trápí, je obecná lidská zkušenost s dějinami, s jejich nevypočitatelností, paradoxností a slepým během, který nedbá na individuální lidská přání.

Určujícím momentem této historické prózy tak byla hluboká skepse vůči dějinám, vyrůstající z dobového rozčarování z reálných výsledků komunistické revoluce, z pochyb o kvalitách vůdců a také z pochyb o všemoci lidské vůle. Skepse rodila podezření, že dějiny dovedou být pořouchlé a rády strojí lidem léčky, ale obracela se i vůči samotné poznatelnosti dějin, vůči těm, kteří o nich píší, a vůči jejich iluzím o síle lidského rozumu a o účinnosti literatury. Základní syžet proto často získával charakter bludného kruhu: postavy jako by na konci příběhů opět stály na počátku, jen zbaveny svých iluzí.

Konstitutivním rysem většiny próz byla ironie (s níž v předchozím období pracoval jen Vladimír Neff): vypravěč se prezentuje jako mluvčí, který si uvědomuje rozestup mezi dějinnou realitou a vlastní konstrukcí vyprávění. Prozaici již nechtěli předkládat jedinou závaznou „pravdu dějin“, uvědomovali

si relativitu věcí a historických událostí i jejich autorské interpretace. Obdobně jako u prózy se současnou tematikou došla proto v jednotlivých historických prózách širokého uplatnění ich-forma a subjektivní perspektiva, případně fragmentarizace vyprávění prostřednictvím konfrontace optik různých subjektů (vypravěče a jednotlivých postav). Cílem bylo pojmenovat složitost lidského bytí v dějinách, přičemž důraz na individuální lidskou zkušenost umožnil tematizovat naléhavé paralely mezi historií a současností.

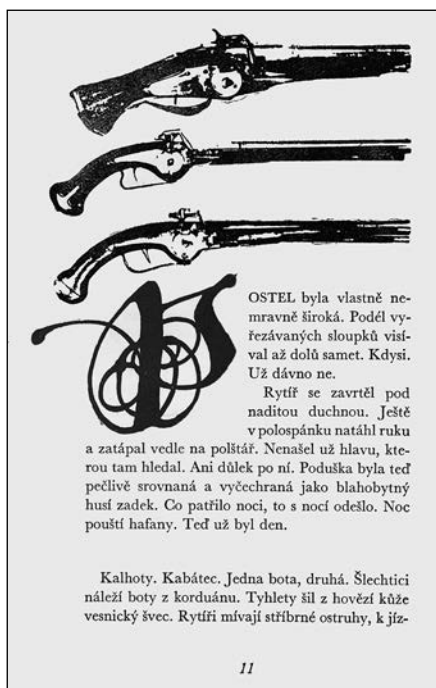
Oproti předchozím obdobím si prozaici druhé poloviny šedesátých let také již netroufali předkládat čtenáři historické vzory k jednání a rozhodovat o tom, zda se postavy chovaly správně, či chybně, zda je má čtenář litovat, nebo odsuzovat. Jimi vyprávěné lidské osudy – zpravidla nevyhnutelně směřující do slepé uličky osobního i společenského rozčarování – tak již neměly charakter odpovědí, nýbrž otevřených otázek, které měly podněcovat k domýšlení.

Zlom, který ve vývoji historické prózy nastal v roce 1966, ovšem neznamenal, že by zcela přestala vycházet dfla spjatá s myšlenkovými a tvárnými horizonty předchozích období. Dokladem toho je román *Dravci* MILOŠE ŠVÁCHY (1966), který tematicky šel ve stopách Adolfa Branaldy a jeho Krále železnic a soustředil se na budování tzv. Severní dráhy z Vídně na severní Moravu a do Haliče. Plasticky, ale bez osobitějšího uměleckého vkladu zachytil svět a intriky velkých bankéřů, prostředí technických úředníků a drážních inženýrů, okrajově zaznamenal také první známky sociálních bouří na dráze v roce 1844. V rovině historické ilustrace zůstal také FRANK TETAUER v románu *Průvod s pochodněmi* (1968). Podal v něm obraz zrodu a rozvoje sokolské myšlenky v české společnosti šedesátých let 19. století. V bohatě zalidněném románu, který se vyznačuje dobově netypickým vlasteneckým patosem, hrají důležitou roli nejen postavy Tyrše a Fügnera, ale i mladí radikálové sdružení v Jednatelství z Blaníky, konzervativní pražští měšťané a germanizátorští úředníci. Tři knihy *Táborské republiky* VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1969) představují „kroniku prvních dvaatřiceti let husitského Tábora“, popisují, jak rostla, vytrácela se a ustupovala myšlenka společenské spravedlnosti uskutečňovaná táborskými polními vojsky. Kaplický dokázal potlačit slabé stránky své dokumentárně popisné autorské metody a celé rozsáhlé skladbě s desítkami postav (z nichž nejvíce pozorností věnoval Žižkovi a Prokopu Holému) vtiskl jednotný ráz plynulého proudu, jehož hrdinou nejsou ani tak jednotlivci, jako sama historie. Přesto jeho koncepce zůstávala v zásadě ilustrativní a postrádala myšlenkové impulzy, které by mohly přispět k obrodě historické prózy. Především na barvitě ději byly založeny první z cyklu románů FRANTIŠKA NEUZILA o českých králich a královnách vrcholného středověku (*Královna Eliška Rejčka*, 1968; *Královský sen*, 1970).

■ Ironie dějin, satirické apokryfy a čapkovská inspirace

Předělem ve vývoji historické prózy šedesátých let se stalo vydání novely KARLA MICHALA *Čest a sláva* (1966), která obrátila naruby zvyklosti historické prózy předchozích let, zejména představu člověka jako uvědomělého tvůrce dějin a bojovníka za lidský pokrok. Navzdory ironickému titulu totiž tato próza nepřinesla obraz velké historie, slávy a hrdinských skutků: vše, co se v ní děje, odehrává se na samé periferii dějin. V Michalově příběhu z třicetileté války, která snad kdysi měla atributy velkého konfliktu, už dávno nejde o náboženství a přesvědčení, spíše jen o zisky a přežití. Na odlehlou a zanedbanou tvrz „urozeného a statečného rytíře“ Václava Ryndy z Loučky a na Poříčanech přijedou francouzští emisáři a přesvědčují ho, aby se zapojil do boje a pomohl obnovit slávu českého království. Vábění ke slavným činům se odehrává mezi hnojištěm a stájí, v lepším případě mezi začouzeným krbem a postelí s duchnami. Poslové slávy jsou utmácení a dávno ztratili entuziasmus a Rynda, autorem prezentovaný jako příklad české přízemní vychytralosti a opatrnickví, si raději hledí hospodářství a děvečky. Čím méně přesvědčivé jsou však argumenty poslů a čím více je zřetelné, že jim jde jen o vlastní prospěch, tím více se v Ryndovi vzdouává představa šlechtické cti. Ta jej v absurdním závěru ovládne natolik,

že s hrstkou poddaných vytáhne do boje – a to právě ve chvíli, kdy byl již uzavřen mír a kdy je vše předem prohrané. Hloupý Honza se mění v dona Quijota; jeho donkichotství je ovšem nebezpečné druhým (aby své poddané donutil jít do boje, podpálí jim chalupy). Ostří Michalovy prózy se obrací především proti národním mýtům: proti mýtu o českých dějinách, plných hrdinství a slávy, o rekovnosti českých rytířů, věrnosti lidu svým vůdcům, ušlechtilosti vůdců, o zdravém rozumu českého Honzy a o nevyvratitelnosti duchovních tradic. Vůdčím principem tu je satirický paradox, vypravěč nešetří ironií vůči Ryndovi i poměrům na jeho statečku, slavné dějiny jsou nahrazeny fraškou, velké skutky jsou karikovány, věrnost a odvaha mají příděch hlouposti, rytířství se mění v nikomu nepotřebnou posedlost a vše je potřísněno zlomyslností dějin.



Grafická úprava Jiřího Blažka ke knize Karla Michala *Čest a sláva*, 1966

S tím, jak do historické prózy vstoupily prvky volné fabulační hry a možnost utváření paralelního, jiného pohledu na historii, docházelo ke sblížování s žánrem apokryfu, který pracuje s napětím mezi známým motivem či příběhem a jeho novým výkladem. Téměř současně se Ctí a slávou se objevily satirické texty MILANA UHDEHO. Sběrka *Záhadná věž v B.* (1967) obsahuje i satiru na dobová témata, těžiště souboru však leží v povídkách s historickými náměty. Uhde navazuje na tradici Čapkových apokryfů s jejich racionalistickou demytizací a ironizací opakujících se dějinných mechanismů. Všimá si mocenských manipulací s pravdou, účelového přepisování historie podle aktuální politické konstelace, pragmatismu politiky, která je obvykle úspěšná jen tehdy, neohlíží-li se příliš na morálku. Útočí i na lidskou schopnost ospravedlnit i zcela protikladné názory, jakož i na český sklon k anonymnímu kverulantství a donašečství. S oblibou přitom využívá rámcové konstrukce, fragmentárnosti textů a jazykové stylizace, tedy postupů, jež sugerují dojem, že uveřejněné texty jsou autentickými dokumenty, které jejich objevitel pouze ve věrném přepisu zpřístupňuje.

Téma lidských slabostí – v méně děsivém pojetí – zvolil FRANTIŠEK NEPIL v krátkých povídkách *Kde jsi chodil, Satane?* (1966). Na ilustrativních historických či pseudohistorických příbězích satirickou zkratkou ukazuje neměnnost lidských charakterů, zejména jejich méně pozitivních stránek, jako jsou chamtivost, závist a pomlouvačnost.

K čapkovské apokryfní tradici se vedle Jaroslava Putíka a jeho knihy *Pozvání k soudu* přihlásil i hudebník ILJA HURNÍK v knihách drobných próz, jež si nezávazně pohrávají s hudebními a historickými náměty (*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969).

Pohádkový motiv probuzení sochy je východiskem novely BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Joachim aneb Vladyčtí* (1967). Autor směřuje k alegorické výpovědi o zneužitelnosti moci a dotýká se otázky kultu osobnosti a vnučování životního štěstí i za cenu ztráty života. Hravé pseudovědecké pojednání, v němž nechybí odkazy na „historické dokumenty“ dokládající hodnověrnost uváděných údajů, vypráví o civilizaci, kterou touha po moci v kombinaci se služebnickou povahou a vypočítavou poslušností těch, jimž vládne kamenný panovník, dovedla až k sebezničení. Z vtípné nadsázky text postupně přerůstá do děsivé grotesky a uzavírá se skeptickým konstatováním, že nová generace se nikdy nepoučí z fatálních chyb předků.

Charakter apokryfu má i rozsáhlý, mnohohlavný román IVANA KRÍŽE *Pravda o zkáze Sodomy* (1968). Dílo, stylizované jako zápisky očitého svědka sebezničení pověstného biblického města, muže, který jako jeden z mála pochopil, proč k jeho zániku vůbec došlo, je podobenstvím o revoluci, která zahubila sama sebe, o zákonité degeneraci politické moci, která je založena na lži a na potlačování lidské svobody. Modelový, alegorický obraz české společnosti padesátých let vykresluje Sodomu jako město ovládané jedinou politickou stranou

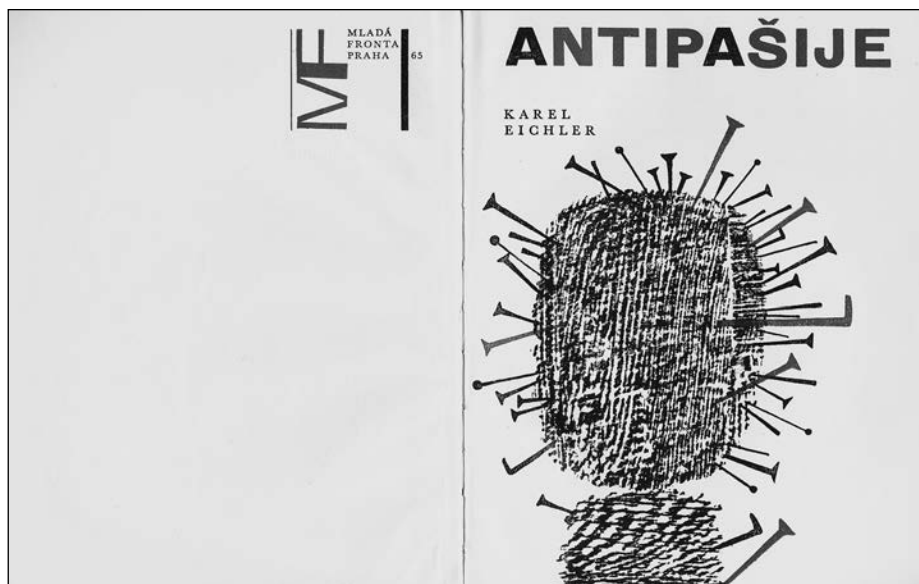
a vládci, kteří používají „obraz nepřítele“ a výmysl o vnějším ohrožení jako nástroj k manipulaci s lidem. Lež přeměněná v nástroj politického boje tu však přerůstá sama sebe, vyvolává další lži a obrací se i proti vlastním původcům. Výsledkem je stupňování represí a rozpad společnosti.

Zájem o ironickou reinterpetaci mytologických a biblických témat sdílel ve své povídkové prvotině *Antipašije* (1966) také KAREL EICHLER, který propojil žánr apokryfu s prvky literárního a jazykového experimentu a se silnou kafkovskou inspirací. V povídkovém souboru *Početí leguána* (1968) se toto propojení dále vyhrocuje: obecně známý mytologický příběh je tu překrýván experimentálním tvarem výpovědi natolik, že je rozpoznatelný jen stopově v narážkách.

Jako alegorie na režim, jenž za vznešenými hesly skrývá návrat k divošským pudům a degeneruje lidskou bytost na chlípný dravý organismus, bylo vnímáno osm textů, které pod titulem *První až Osmý list z Kalpadocie* a pod pseudonymem Samuel Lewis v letech 1968–69 uveřejňoval JIŘÍ GRUŠA v Sešitech pro literaturu a diskusi (celek románu byl později publikován pod tit. *Mimner aneb Hra o smrdůcha*, smz. 1973; 1991).

■ Nové podoby historické prózy: Daněk, Šotola, Körner

Autory, kteří v druhé polovině šedesátých let změnili obraz české historické prózy a iniciovali přístupy, jež určovaly její ústřední proud i v následných desetiletích, byli Oldřich Daněk, Jiří Šotola a Vladimír Körner.



Frontispis Jiřího Rathouského, 1966

První román dramatika **OLDŘICHA DAŇKA** *Král utíká z boje* (1967) patří k těm, které navazovaly na čapkovskou tradici apokryfní prózy, a to nejen demytizující metodou, ironií a historickou skepsí, ale i způsobem vedení dialogu o společenských a filozofických otázkách, především o otázce slučitelnosti ideálů s politickou mocí. Daněk, který byl do té doby znám jako dramatik a scenárista, si z dramatu do prózy přinesl zálibu v prokládání autorského textu krátkými dialogizovanými výstupy, které jsou přesně datovány i lokalizovány, ale jejichž jazyková stylizace je výrazně současná. Umožňují mu modelovat postavy výrazněji jako nositele určitých názorů a postojů, které se v textu střetávají a z jejichž konfrontace vyplývají naléhavé noetické otázky.

Orientací na politické pletichy a milostné pletky v nejvyšších kruzích království jako by se Daněk vracel až před Jiráska, k tradici romantizujících historických próz, jejichž oblíbenými hrdiny byli Jan Lucemburský, Eliška Přemyslovna a Jindřich z Lipé. Na rozdíl od takovýchto příběhů se však autor nespokojil s romaneskním rozehráním mocenských intrik a erotických vášní, ale usiloval, aby jeho postavy svým lidským temperamentem působily plnokrevně a zároveň byly i nositeli filozofických a morálních stanovisek. Ústřední filozofické téma prózy je spojeno především s postavou krále Jana, který na trůn vstoupil s přesvědčením, že dostojí svého poslání, a s vírou ve spravedlnost. Neustálé spory se šlechtickými rody, s měšťany a nakonec i s vlastní ženou jej však přivedou k poznání, že svrchovaná moc je s ideály neslučitelná, pravda může být smrtelně nebezpečná a že vladař musí umět spolupracovat i s nepřáteli a zrádci. Přistupuje na to, že úspěšná vláda se nevyhne nejen pragmatickým a oportunistickým rozhodnutím, ale ani přetvářce a lsti. K vystřízlivění z ideálu však Daněk vede i další centrální postavy románu, každá z nich prožije ironii dějin, které nepřejí snílkům, nýbrž technologům moci.

Události rané lucemburské doby jsou tak v Daňkově románu základnou pro několikrát střet idejí a morálních postojů. Postavy jsou pojaty jako současníci, mluví a myslí tak, jako by prošly zkouškami historie dvacátého století. Autorův etický relativismus je zvláště patrný ve čtenářsky přitažlivé postavě Jindřicha z Lipé, politického hráče velkého stylu a skeptického pozorovatele Janova morálního ztroskotání. Naproti tomu jeho akcent na trvalé lidské směřování k ideálu vystupuje do popředí v interpretaci dějin jako řetězce pokusů o ukončení „morální žízňě“, touhy po lépe uspořádaném světě – pokusů marných, ale krásných.

Druhým vrcholným výkonem historické prózy šedesátých let je *Tovaryšstvo Ježíšovo* **JIRIHO ŠOTOLY** (1969). Šotola se v něm představil jako tvůrce zcela nového, na předchozí tradici nezávislého typu historické prózy. Svůj podíl na tom měla autorova zkušenost básnická, která se projevila ve výrazné vnitřní prokomponovanosti celku a ve významovém zatížení každé věty a slova textu. Šotola také důsledně přenesl váhu zobrazení ze sféry historicky vnější do oblasti psychologicky niterné, z autorského komentáře, historických



Jiří Šotola

dat a líčení událostí do subjektu postav, do jejich osobní historie a prožívání. Román je přitom precizně ukotven v dobových realitách, respektuje nejen úroveň historického poznání, ale i množství topografických a kulturněhistorických detailů spjatých s regionální historií východních Čech. Tematika pobělohorské rekatolizace je v románu proměněna v niterný svár, který prožívá dvojice protagonistů: jezuita, který má za úkol vybojovat vítězství katolické církve na košumberském panství, a hraběnka, která rekatolizačnímu tlaku zprvu vzdoruje, posléze však podléhá. Vztah pátera Hada a hraběnky je nejen vztahem lidí dvou rozdílných společenských deter-

minací a ideálů, ale i vztahem dvou bytostí, které sblížuje jejich rozpolcenost i vzájemná závislost, totiž závislost oběti a kata, který je de facto také obětí.

Napětí mezi společensko-historickou rovinou výpovědi a jejím psychologickým obsahem dávala přitom autorovi možnost mnohostranné myšlenkové aktualizace. Klíčovým problémem románu se tak stala slučitelnost ideálů s mocenským postavením a mocenskou mašinerií a potíže rozpolcené duše, prožívající svár mezi povinností a svědomím, poslušností a osobní svobodou. Jezuitský řád vystupuje v románu jako jedna z mnoha historických podob toho, jak vůle k moci vítězí nad prvotními ideály lásky a spravedlnosti. Příběh postupné rezignace pátera Hada na původní představu zápasu o víru „pod hvězdou lásky a mírnosti a naděje“ je pak příběhem vystrážlivění a ztráty iluzí. Dějiny se vypravěči stávají „rozjetým okovaným vozem“, který dává člověku dvě možnosti: buď naskočit, nebo se nechat rozmačkat. Všudypřítomná je zde sugesce marnosti lidského usilování a čas jako ničivý živel, který způsobuje stárnutí, přirozenou únavu a rezignaci. Filozofické aspekty textu se realizují především v dialogických pasážích, které jsou vyostřeny do kontrastních, ostře se popírajících poloh a svědčí o dramatických potenciích autora: zaznívají v nich soudy o svědomí jedince i národa, o přesvědčení a přizpůsobivosti, vratkosti nové víry stojící na nejisté půdě jen zdánlivě obrácených lidových mas. Přitom však Šotola – podobně jako Daněk – nerezignoval na ideál jako takový, rezignoval pouze na možnost jeho dosažení; román vyznívá jako protest proti lidskému zmarnění, jako obhajoba idealismu navzdory osobním prohrám jedinců.

Třetí nosnou a novátorskou podobu historické prózy vytvořil vedle Daňka a Šotoly na sklonku šedesátých let románem *Písečná kosa* VLADIMÍR KÖRNER (1970), autor, na jehož próze je patrná profese scenáristy: jeho vypravěčská

metoda je výrazně vizuální, promlouvá prostřednictvím obrazů a jejich optické energie. Prostředí je zachyceno ze zorného úhlu vyprahlého protagonisty a jeho obraz nabývá přeludných kontur. Vnější realita funguje u Körnera jako sugestivní paralela vnitřního světa, krajina je u něj spíše krajinou duše než autentickým obrazem konkrétního geografického prostoru.

Körner programově zdůrazňuje, že nechce psát klasickou historickou beletrii zakotvenou v dějepisných datech, že jeho poměr k pramenům je volný, a spíše zdůrazňuje jako motivační faktor svou „zálibu ve vyprávění“. Jakkoli příběh časově lokalizoval do 13. století a jakkoli v něm sehrává podstatnou roli Řád německých rytířů, který tehdy expandoval na rozlehlých územích východního Pruska, ústřední příběh Alwina ze Sovince je nadčasovým příběhem lidského hledání smyslu, věčné lidské žízně po absolutnu, která je řadou motivů modelována jako gnostický vzestup ke světlu (věčnost a nekonečno v románu symbolizují časté motivy moře a pouště, duchovní žízeň pak motiv písku). I Körner vidí vztah člověka a dějin jako vztah tragického zmarnění, lidský život u něho připomíná bloudění v kruhu, při němž se hrdina vrací na původní místa a ke zkušenostem, které byly směřodonné pro jeho lidské určení. Alwin, člověk již na počátku své pouti tragicky zraněný, od dětství poznamenaný zážitkem krutosti života, hraje v příběhu roli svědka, který prochází světem katů a obětí, vlků a ovcí, poznává různé životní modely, ale s žádným z nich se nedokáže ztotožnit. Autor jako by byl fascinován smrtí, která je výchozím i konečným bodem jeho příběhu, a její sugestivní připomínání ústí v koncepci života jako něčeho přechodného, dočasného, jako krátkého okamžiku mezi dvojím nebytím.

Trojicí románů Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera dosáhla česká historická próza na sklonku šedesátých let nepominutelných úspěchů. Jejich podnětnost prokázal celý souvislý proud románů a novel ze sedmdesátých až devadesátých let, jež na trojici novátorských modelů historické beletrie přímo nebo nepřímě navazovaly, ať již šlo o další díla Daňkova, Šotolova a Körnerova, prózy Václava Erbena, Vladimíra Neffa nebo Vladimíra Macury.

Podněty autorů křesťanské orientace

Významným počinem české historické prózy bylo také posmrtné exilové vydání *Služebníků neužitečných* JAROSLAVA DURYCHA (Řím 1969). Na patrně nejrozsáhlejší historické tetralogii novodobé české literatury pracoval Durych bezmála třicet let. První svazek *Země* vydal v roce 1940 a celek (doplňný o svazky s tituly *Moře*, *Krev* a *Oheň*) dokončil v dubnu 1961, rok před svou smrtí.

Historická epopéj o jezuitských misích v Japonsku v 16. a 17. století je volně spojena životním příběhem konkrétní historické postavy jezuita Karla Spinoly, syna italského šlechtice a české matky. Nad tímto jediným konkrétním lidským životem je navrstven bohatý děj, v němž je prožitek trojí historicko-kulturní reality (Evropa, Jižní Amerika, Japonsko) zrcadlen v téměř nepřehledném množství románových postav. Spojení s historickou realitou baroka a tematizace vrcholného mučednického vzepětí víry vyhrotily do krajnosti základní rysy Durychovy poetiky i jeho pohledu na svět: barokní antitetičnost a kontrast jsou tím nejpodstatnějším modem skutečnosti, historie je spiritualizována jako neustálé tážení po smyslu Božích úradků v jejich dějinné projekci a veškeré lidské konání je prostoupeno zřetelnou symboličností. Pod tímto zorným úhlem Durych vytvořil své univerzální „*theatrum mundi*“, bipolární obraz světa, v němž stojí mučednická vize života v ostrém kontrastu k pragmatické účelovosti. Nejružnější náboženské i světské rituály, značné množství s dějem zdánlivě nesouvisejících odboček a epizodických vsuvek, prolínání snového s reálným, cestovní zážitky a vedle toho až letopisecky konkrétní záznamy událostí – to vše je sjednocováno výrazným stylotvorným úsilím. Typická je vypjatá textová barokizace, projevující se jak výrazovou expresivitou, metaforickou hyperbolizací a patosem, tak rytmizovanou větnou stavbou, mnohdy se zcela neobvyklým slovním pořádkem. Místo živých dialogů převládají vnitřní monology a jistý stereotyp psychologických motivací: vše je podřízeno evokaci jedinečnosti mučednické oběti jako té nejstrmější a nejvznešenější cesty k Bohu.

Antiteticky baroknímu vnímání skutečnosti, jež prostupuje všechny vrstvy jeho děl a ovlivňuje nejen jeho postoj k realitě, ale i kompozici, stylovou výstavbu a jazyk, zůstal Durych věrný i ve svých pozdních pracích publikovaných v domácím kontextu. Skutečnost zde interpretoval jako barokní dualitu, jako průsečík protichůdných sil, v němž se střetává smyslnost se spiritualitou, nebe

se zemí a duše s tělem. Na protikladu ženského a mužského prvku je vystavěn román *Duše a hvězda* (1969; ve zkrácené podobě pod názvem *Bětuška* publikován též na pokračování v Lidové demokracii roku 1959), jímž se Durych tematicky a ideově vrátil k poetice svého prvního tvůrčího období (Tři troničky, Sedmikráska). Romanticky stylizovaný a složitě strukturovaný příběh je typickou durychovskou symbiózou mysticko-erotických prvků i adorací chudoby a dívčí krásy, jež jsou transformací Boží jsoucnosti v šedi sociální bídy a utrpení. Román má podobu travestie kalendářové povídky, její děj je však prosycen všudypřítomnou náboženskou symbolikou a mariánským projektem ženství.

Novelu *Boží duha* (1969) napsal Durych již v roce 1955. Próza ukazuje sílu vykupující lásky, která dá vzniknout novému životu jako jedinému předpokladu opravdového smíru. Na horizont česko-německé historické tragédie je promítnut příběh starého muže, hledajícího ztracený ráj své mladosti, a německé dívky, zhanobené ve víru násilného odsunu. V osamělosti přízračně snové krajiny se setkávají dva lidé, kteří na sebe musí vzít všechnu vinu a pohanu země a nalézt v sobě samých životní vyrovnanost i sílu k očištné oběti. Prostor mezi vinou a očištnou, mezi nenávistí a láskou je stylově koncipován až s drastickou expresivitou, vnímající krásu hnutí a rozkladu jako jednoznačnou připomínku pomíjivosti. Tato typicky durychovská barokizace se projevuje jak vyhrocenou tematickou antinomičností, tak osobitými výrazovými prostředky (silná metaforičnost, jazykový paralelismus, dialogická nesouvztažnost), jejichž archaičnost dává příběhu ze současnosti nadčasovou dimenzi. Text je navíc prostoupen bohatou vrstvou symbolů, archetypů a paraliturgických motivů. Podstatou této novely, již lze také chápat jako jistou panychidu za spolužití dvou odlišných etnik, je nepřetržitý dialog o smyslu smrti a oběti tváří v tvář Božímu milosrdenství.

Po dvacetileté vynucené odmlce a návratu z vězení se do literatury vrátil také FRANTIŠEK KŘELINA, jenž se v tomto období soustřeďoval především na konfrontaci základních křesťanských mravních principů se světem nenávisti a zla. Tak je tomu i v próze *Bábel* (1969), jejíž první verze vznikla jako ohlas na pomnichovskou tragédii českého pohraničí už v roce 1938. Dějová výstavba románu je cele podřízena paralelismu, konfrontujícímu ryzost lidských citů s nenávistnou zlobou doby. Prolíná se v ní příběh lásky mezi Čechem a německou dívkou s historickou realitou nacionalismu, Křelinova ideová vazba na literární ruralismus se projevuje mytizací selství a pamfletickými pohledy na tehdejší politickou scénu. Tragická symboličnost česko-německého konfliktu je posilována i patosem jazyka.

Vyhrocený konflikt mezi dobrem a zlem je základním tematicko-kompozičním principem Křelinovy prózy *Každý své brátně* (1969), inspirované vyhlazením Lidic v roce 1942. Románové podobenství o „mocnostech temnot a světle lásky“, opírající se o autentické prameny, je látkově rozčleněno do několika významově se křižujících a doplňujících dějových pásem. Jako na pomyslném

Farář před veleradou

FRANTIŠEK KŘELINA

V kostele sv. Martina, který bude na úsvitu vypálen, zničen, stojí na stupních hlavního oltáře velitel celé operace SS-standartenführer Horst Böhme, proti němu v polokruhu jeho štáb, první na pravé křídle dr. Otto Geschke, Leiter der Staatspolizei-stelle in Prag, se šrámem na líci, naproti němu komisař Schultze, kdežto důstojník zvláštní mise zvolil místo uprostřed, aby byl náčelníku co nejbližší. Kostel je už částečně demolován, připravený k likvidaci; ve chvíli, kdy přišel štáb, demoliční četa byla stažena a nasazena na jiný úsek. Vtom spatřil Horst Böhme, stojící čelem do prostoru chrámu, že pod kazatelnu vychází ze zpovědnice bělovlasý stařec v potrhané černé sutaně a jde z přišetř směrem ke knězi. „Kdo to tu je?“ křikl, „nějaký civilista!“ Důstojník zvláštní mise popostoupil o dva kroky; vyjaly do pozoru hlási velitel, že je to správce této budovy. „Jak se sem mohl vyloučit?“ „Uvedl jsem ho sám do tohoto likvidačního prostoru,“ znovu se vyhnul pojmenování kostel, „a to za tím účelem, aby byl demoliční četa poradcem při třídění ceností a památek, které dosvědčí pragermánskost celé sudetské oblasti.“

„Umí německy?“ přerušil ho řízně Horst Böhme.

„Ano, dokonce velmi dobře.“

„Takže rozuměl, musel rozumět, jaký byl vydán rozkaz?“ zaznělo to hrozivě. Komisař Schultze, náčelník špiónážního oddělení pražského gestapa, postoupil o půl kroku vpřed, hovořil dost



UNIKÁTNÍ SNÍMEK BAROKNÍHO OLTÁŘE SVATÉHO KRIZE V LIDICKÉM CHRÁMU SVATÉHO MARTINA
Foto dr. Karel Tříska



LIDICKÝ FARÁŘ P. JOSEF ŠTEMBERKA (Tuto kresbu Paula Láského vydá Pressfoto jako pohlednici)

ležárně: „Došlo to skutečně k jistému nedopatření, herr general. Při vohodu do budovy jsme byli oslněni reflektory, filmovalo se to, a tím se stalo, že správce budovy unikl pozornosti. Nepřijemné je, že umí německy; bezděčně vyslechli časové termíny návazných operací, které bezpodmínečně musí zůstat utajeny. Podle mého soudu je vyloučeno, aby tento neškodný stařec byl odveden mezi ostatní muže. Navrhuj, aby byl vyhoštěn z likvidačního území.“

„Kdo by vydal vyhošťující dekret?“ přerušil ho Geschke.

„Abteilung Nummer 2, jemuž mám čest velet, vašim jménem.“
„Kdo vám k tomu dal právo — mým jménem?“ — „Zájem operací!“ — „Kdo k tomu vydal rozkaz, ptám se!“

Důstojník zasáhl do jejich sporu, o němž věděli mnozí, že má kořeny starší; mluvil ne k nim, nýbrž k nejvyššímu, který odpovídal vůdci za splnění rozkazu: „Herr Obersturmbannführer, dekret o vyhoštění byl vydán na základě ustanovení konkordátu o postavení duchovních osob.“ Horst Böhme se obrátil k starci, který stál opodál zřaje ke svatostánku ve velké úpenlivosti, a zeptal se ho:

„Vy jste kněz?“

„Ano, kněz.“

„Český?“

„Lidický farář od roku 1909. V mé farnosti nežijí než Češi.“ Jestli chtěl mluvit dál, přerušil ho Geschke: „Odpovídejte pouze na to, nač jste tázan. Ano — ne!“ Komisař Schultze promluvil

soudu dějin se v nich střetávají síly dobra, zosobněné historickou postavou faráře Josefa Štemberky, se silami zla, reprezentovaného anonymním nacistickým důstojníkem. Střídání historické objektivity a subjektivního pohledu vypravěče zdůrazňuje komplementárnost románového celku, budovaného pomocí různorodých stylových prvků a jazykových vrstev; jeho patos posilují i četné biblické citáty a aluze. Pomocí složité výstavby, v níž se postavy stávají nositeli kompozičních záměrů, je lidická tragédie povýšena do podoby nadčasového podobenství o smyslu a významu oběti v boji proti zlu.

S „lágrovou“ tematikou volně souvisí Křelinova autobiograficky laděná novela *Má přítelkyně Dora* (rkp. 1961–63; 1968). V novele, která je přeplněna vězeňskými reminiscencemi i reflexemi o poslání spisovatele, se hrdina-stavební dělník vyvazuje z odlišštěného světa socialistického budování jedině dotekem s dětskou nevinností („svět i člověk touží po dětské ručce“). Kontrast mezi světem dítěte a dehumanizovaným světem dospělých tvoří základní polaritu této prózy, v níž se tíha doby vyjevuje především ve snových reminiscencích a vzpomínkách na dávnou životní plnost.

Tradiční podoba křesťanský orientované prózy, spojená s vyhraněnou katolicitou a reprezentovaná například Jaroslavem Durychem či Janem Čepem, se koncem šedesátých let završila a uzavřela a nadále již literární vývoj podstatněji neovlivňovala.

JOSEF KNAP v souboru povídek z let 1945–69 *Čas kopřiv* (1970, část nákladu dána do stoupy) zpracoval téma kontradikce mezi městem a vesnicí. Toto téma zde nabývá podoby konfliktu mezi tradičními vesnickými a křesťanskými hodnotami a silami zla, zosobněnými kolektivizací nebo násilným vysídlením do pohraničí, ohrožujícími svými důsledky mravní integritu společnosti. Tradičně fabulované povídky mají poměrně blízko k autorovým původním ruralistickým postojům a způsobem zpracování jsou značně odlišné od toho, jak obdobné téma z pozic komunistického reformismu zpodobňovali autoři jako Ivan Kříž, Jan Procházka nebo Eva Kantůrková.

Krokem k propojení křesťanského étosu se soudobými literárními trendy v šedesátých letech byla prozaická tvorba LADISLAVA DVOŘÁKA, který křesťanská východiska propojoval s dobově příznačným zájmem o obyčejného člověka, pro něhož je nedeklarovaná víra základní protiváhou situační absurdity života i cestou z odcizující samoty. Básník drsně expresivní lyriky poskytl ve své prozaické prvotině *Ledňáček neodlétá* (1962) nejen určitý komentář k vlastní poezii, ale postavami zvláštních podivínů a smolařů také předjal typ vydědence, který se posléze stal zosobněním autorova prožitku životního outsiderství a existenciální vykořeněnosti. Jednotlivé prózy souboru se opírají o svébytnost vesnického dětského světa, žánrově pak kolísají mezi črtou, básní v próze a povídkou. Ve Dvořákově vyprávění opřeném o realistický detail se neustále prolíná snově fantaskní s groteskním světem symbolů a iracionálních vizí.

V povídkovém souboru *Nelidský kůň* (1966) Dvořák už se značnou autobiografičností tematizoval prožitek města a s ním i každodennost socialistického světa. Vidí ho jako bizarně absurdní karneval, v němž žijí jeho outsideři, svou tragikomičností i životními gesty v mnohém blízcí hrdinům Hrabalových próz. V groteskních, mnohdy až anekdotických příbězích, jejichž výrazové prostředky těží z nejrůznějších jazykových vrstev, se Dvořák pohybuje mezi absurditou a snovou apokalyptičností, aby postihl postupující destrukci světa i mezilidských vztahů. Uprostřed této destrukce představují jeho bizarní hrdinové jediné zdroje opravdové lidskosti, solidarity a vnitřní ryzosti, jež v nich objevuje a oslavuje Dvořákův křesťanský humanismus.

Také VĚROSLAV MERTL ve dvou povídkových souborech (*Stín blaženosti*, 1969; *Poledne*, 1971) obrátil pozornost k obyčejnému, zejména venkovskému člověku, který hledá své místo a identitu ve světě, z něhož poznenáhlu mizí tradiční hodnotové opory. Všudypřítomné tušení, že „neskutečno troufale převyšuje bytí“, určuje charakter Mertlových situačních próz; vědomí neměnného a trvale platného vesmírného řádu odsouvá do pozadí všechny sociální determinanty, protože to nejpodstatnější se odehrává v lidském nitru pod povrchem smyslového poznání. Typem svých próz Mertl vědomě navazoval na literární tvorbu Jana Čepa: dokládá to jak jeho jazyk, preferující prostotu a významovou jednoznačnost, tak tematické soustředění na existenciální napětí mezi žitou skutečností a touhou člověka po přesahu. V těchto existenciálně vyhocených situacích se vyjevuje nejzřetelněji Mertlův křesťanský étos, který touží překonat bezvýhodnost lidského osudu a hledat i v beztvarem každodenním stereotypu cestu k transcendentní naději.

Exilová próza

Třebaže se ediční možnosti exilových nakladatelství i v šedesátých letech opíraly především o entuziasmus jednotlivců, ve srovnání s předcházejícím obdobím byly již o něco bohatší. Zároveň však toto období indikovalo i určité vyčerpání tvůrčích sil v diaspoře a ukázalo konzervaci již vyzkoušených modelů: jen málokterou z poetik literárně činných exulantů lze zastihnout v tomto období v pohybu a proměně.

Zvětšující se distanci mezi výrazovými prostředky exilových umělců, kteří ztratili kontakt s přirozeně se vyvíjejícím jazykem doma, a bohatěji strukturovanou tvorbou domácí si uvědomovali i exiloví publicisté, tedy alespoň ti, kteří byli schopni diferencovanější a jemněji odstíněné analýzy. Ivan Zvěřina v článku *Jazyk a kniha v newyorském Zápisníku* ze září 1958 hovořil o „jazykovém i stylovém osvěžení“ při četbě Valentova *Jdi za zeleným světlem* či Aškenazyho *Dětských etud* a o pocitu „nejistoty a sklíčení“ při četbě Němečkova *Stínu* či Hostovského *Dobročinného večírku*. Obavu o vlastní vypravěčský „arzenál“ v prostředí izolujícím tvůrce od přirozené obnovy vyčerpaných zdrojů jazykového ozvláštňení ve stejné době v exilovém tisku několikrát vyjádřil také sám Hostovský. Někteří významní prozaici proto v tomto období rezignovali na beletristickou tvorbu (Jan Čep), či se uchýlili k uměleckému vyjádření v jiném jazyce (např. český spisovatel J. M. Kolár, který žil v Kamerunu a své romány psal francouzsky). Hostovský sám pokračoval v nesnadné cestě za novým publikem. Svůj česky psaný text nechával převádět do angličtiny, často s ne zcela uspokojivým výsledkem a s fatálními posuny významových intencí.

■ Exilové romanopisectví a novelistika

V exilové próze let 1958–69 zůstalo jako klíčové zachováno téma jedince vystaveného nepřítzni světa, vyhnance, jehož úděl je znamením doby a mementem všeobecné dehumanizace. Slábl však nostalgický tón typický pro padesátá léta stejně jako ideologická vyhrocenost vyprávění. Přímochará alegorizace střetu dobra a zla personifikovaného sférou demokratických a antidemokratických sil ztrácela na významu. Pozornost vypravěče se přesunula k subjektivněji pojatým formám líčení střetů jedince s nepřátelským světem. Do popředí se

dostal osobní konflikt člověka s okolím, přičemž zachováno zůstalo pojetí člověka jako vydědence, osamocené bytosti uvnitř obtížně dešifrovatelných sociálních struktur. Příznačné bylo oslabování etické angažovanosti vypravěče, potřeby zaujmout moralizující postoj. Lidský osud byl pojímán jako neřešitelný a obtížně srozumitelný problém, zdůrazňovaly se prvky existenciální v duchu modernějších, tzv. ateistických konceptů francouzských autorů. Člověk byl zkoumán jako autonomní entita a byl zbavován vazeb k jakékoli transcendentní naději. Akcent na úděl člověka v jeho konkrétní všední podobě a každodenním prožívání přinesl ve zvýšené míře i některé nové prvky do stylu exilové prózy. Oslabila se patetická exaltovanost a didaktičnost příznačná pro některé prózy padesátých let, oproti tomu posílilo užívání prvků černého humoru, ironie a skepse.

V prózách autora povídek z exotické Venezuely **GRAN EMBUSTERA** (vl. jm. Vilém Špalek) se tento posun projevil oslabováním role objektivizujícího vypravěče v knihách *Středoamerické balady* (Hamburk 1965) a *Tam Portuguéš nalévá svůj jed* (Mnichov 1969). Oproti povídkám otiskovaným v časopise Sklizeň na konci padesátých let i prvotně *Ze země sluncem oslněné* (Hamburk 1961) tu vzrostla role vnitřního monologu postav i skazového vyprávění. Vypravěč nezaujímá postoj a nehodnotí výpověď postav, případně se stylizuje do role „lháře“, který nepřebírá odpovědnost za nejasnost či neúplnost příběhu. Špalkovi se tak podařilo vytvořit plastický obraz cizí kultury, filozofie jednání odlišné od středoevropských norem. V jeho příbězích se, podobně jako u některých jihoamerických autorů (García Márquez, Asturias) mísí pohanské kultury a víra v čarodějnice s katolickou věroukou v dramatických záběrech ze života Venezuelanů. Poetiku exilové literatury šedesátých let Špalkovy práce ožívují především dramatickým zkratkovitým pojetím vyprávění, akcentem na osobní témata i programovým odporem vůči vyjádření objektivizující univerzality skutečnosti. Člověk zde není součástí makrokosmu velkých dějin, ale je plně pohlcen svou všedností, svými každodenními konflikty s okolím. Pro Špalka je rovněž typické užívání prvků černého humoru, cynické reflexe, ironie a sebeironie. Antifilozofující pojetí příběhu soustředěného na konkrétní prožitek významně odlišuje Špalkovu prózu od větší části prozaické produkce exilu této doby. Jeho díla však nebyla v dobovém kontextu pojímána jako výrazné novum, ale spíše jako jistá variace normy: cestopisné reflexe z exotického prostředí v duchu Ladislava Radimského, Otakara Odložilka či Miroslava Rašína.

Povídkovou tvorbou se exilovému čtenáři pravidelně připomínal **BEDŘICH SVAROŠ**. *Krůpěje zaslého času* (Řím 1960) obsahují lyrickoepické drobnokresby, dokumentující autorovo zalíbení ve svérázných zákonitostech venkovského života v časech nedávno minulých. Často je přítomen fenomén dětství, a to buď volbou vypravěče vzpomínajícího na své dětské zážitky, či přímo prostřednictvím dětské optiky, kdy výklad smyslu příběhu nepřesahuje možnosti

dětského chápání. Svatošova poetika se nezměnila ani ve sbírce povídek *Zády k světu* (Řím 1963), přestože v ní autor již zavrhl svou dosavadní inspiraci českým venkovem a příběhy situoval do jižního Tyrolska. Výborem z tvorby VLADIMÍRA VAŇKA je *Kniha povídek* (New York – Řím 1965), jejíž texty pocházejí z různých období autorova života (první vznikl v Paříži roku 1928, jiný v době autorova věznění ve Švédsku během druhé světové války, další pocházejí zřejmě z šedesátých let). Povídky jsou pozoruhodné především permanentní oscilací mezi světem reálným a nadpřirozeným, jejichž hranice jsou záměrně rozostřené. Typologie postav často připomíná povídky Karla Čapka, Vaňkovi hrdinové jsou však obvykle vedeni vůlí opustit všednodenní svět „malých lidí“, a to i za cenu tragického završení vlastního osudu.

Významnou diferenci od exilové prozaické produkce padesátých let přinesl i *Neznámý člověk* MILADY SOUČKOVÉ, próza, která vyšla v roce 1962 v Normandu, ale vznikala ještě před autorčiným exilem v letech čtyřicátých. Hybným principem díla je kontrast mezi sférou osobní paměti a pamětí kolektivu, mezi subjektivním mikrokosmem a makroskopickým obrazem historie. Identita subjektu je přímo stavěna proti zcizujícímu proudu interpretovaných událostí velkých dějin. Autorka odhaluje vratkost každého existenciálního konceptu individua permanentně narušovaného proudem kolektivní historie, zároveň však akcentuje potřebu zachování osobního lidského projektu jako jediné záchrany před ztrátou identity i osobní svobody. Snaha vypravěče o co nejpřesnější evokaci detailů z paměti, potřeba zobrazit i uspořádání předmětů v prostoru jsou kladeny jako překážka vlivu kolektivní interpretace, ale i překážka zcizující proměnu prožitě skutečnosti v literární fikci. Dílo Součkové se nedostalo během šedesátých let k domácímu českému čtenáři ani nebylo významněji reflektováno. V kontextu exilovém byla kniha oceňována jako retrospektiva tragických dějin 20. století a zobrazení jejich dopadu na člověka, tedy v duchu zmiňované tendence k výstražnému podobenství a mementu o postupující dehumanizaci. Tradiční interpretaci napomáhala i jistá vypravěčská nostalgie vůči světu starých měšťanských hodnot. Ironická rovina, která tento svět dekonstruovala a potvrzovala fatálnost jeho pádu, nebyla v dobovém kritickém zhodnocení knihy postřehnutá, stejně jako novátorské a v kontextu české literární tradice málo využívané vypravěčské postupy.

■ Závěrečná fáze tvůrčí cesty Egona Hostovského

Pro závěr tvorby EGONA HOSTOVSKÉHO je typický příklon k subjektivně pojatým tématům, ještě vystupňovaná nedůvěra k dějinám a skepse vůči roli jednotlivce ve velkých kolektivních procesech historie. Oproti Půlnočnímu pacientovi či románu *Nezvěstný* jeho hrdinové zcela rezignují – v duchu vývoje naznačeného *Dobročinným večírkem* – na jakékoli začleňování svého osudu do osudů



Egon Hostovský
s manželkou
Reggii
a synem
Pavlem, 1959

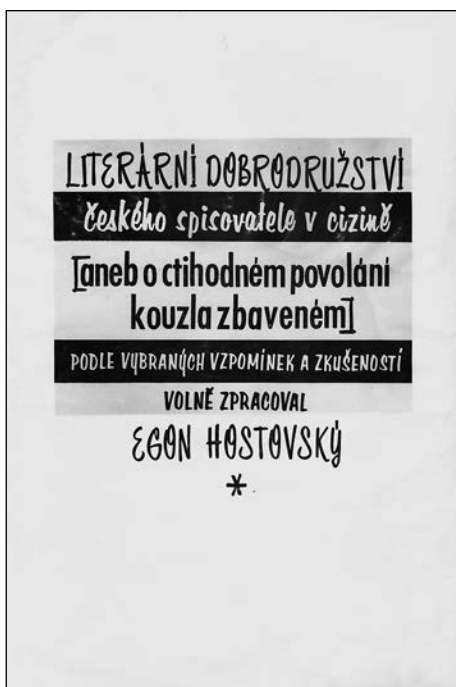
kolektiva a soustřeďují se pouze na problematiku osobní existence, která je ohrožována nejen přímým atakem zvenčí, ale i celkovou ztrátou jistoty o sobě samém, o minulosti. Podobně jako u Součkové se do popředí dostalo zkoumání vlastní paměti, která se stává jediným věrojatným zdrojem potvrzujícím jedinci skutečnost jeho vlastní existence. Tento princip je bohatě uplatněn v románu *Všeobecné spiknutí*, který se českého vydání dočkal až v roce 1969 (první české vydání vyšlo nikoli v cizině, ale v Československu, což bylo v rámci autorovy exilové tvorby výjimečné), ale byl dokončen už na počátku šedesátých let a jeho anglická verze vyšla v roce 1961 (New York, Londýn, s tit. *The Plot*).

Román účinně využívá kontrastů zcizující přítomnosti a nostalgicky i ironicky pojaté minulosti, obrazu amerického velkoměsta a převážně maloměstského českého prostředí, děsivého aktuálního prožitku a bezpečné enklávy vzpomínky. Hrdina, který ztratil svou identitu tlakem děsivé přítomnosti, v níž je nucen žít, se pokouší rekonstruovat sám sebe prostřednictvím návratů do minulosti, usoustavněním minulých dějů a tím, že je uvádí do souvislostí s vlastním osudem. Hostovský se v románu vrátil k některým svým postupům z konce třicátých let a znovu obnovil své umění rovnováhy skutečného a fantastního světa, volného přecházení od přízraků k realitě. Zároveň se pokusil o širokou retrospektivu českého národního osudu viděného ovšem prizmatem výsostně subjektivního prožitku. V knize se objevilo množství narážek na historické děje, dobové skandály i zcela osobní zážitky z pražského kulturního života třicátých a čtyřicátých let. Autor do značné míry počítal se znalostí českého kulturního a politického kontextu, se znalostí mnoha místních loci

communes, k nimž stačí pouze odkázat. Právě to byla jedna z hlavních příčin (vedle nepříliš literárně zdařilého překladu) rozdílného přijetí románu v českém a mezinárodním prostředí. Zatímco anglosaští čtenáři knihu nepřijali a autorův ambiciózní projekt skončil neúspěchem, v české verzi, která se objevila na konci šedesátých let v nakladatelství Melantrich, slavil román značný čtenářský úspěch a sklídl i pozitivní ohlas kritiky.

Dalším prohloubením subjektivizujících prvků v Hostovského próze byl autorův poslední román *Tři noci*, který vyšel v New Yorku v roce 1964. Hostovský tu využil některých motivů ze své starší práce *Cizinec hledá byt* a ještě výrazněji potvrdil originální inklinaci k linii mytického románu 20. století. Hrdinové zcela uzavření ve své každodenní existenci marně hledají únik ze svých ulit a jejich gesto vstřícnosti je nakonec zastíněno tím, co je skutečně transcenduje – smrtí. Na půdorysu příběhu, v němž Hostovský použil mnoha prvků hororu, je modelováno podobenství o osamělé pouti člověka k smrti. V jiné významové rovině je možno prózu vnímat i jako ironickou komparaci amerického spotřebního a evropského duchovnějšiho modelu života. Návaznost na předchozí román *Všeobecné spiknutí* je dána především vypravěčským využitím identického prostředí New Yorku jako místa civilizačního odcizení. Tři noci specificky završily Hostovského literární koncepci budovanou od třicátých let. Hrdinové, kteří jsou postupně zaváděni do stále komplikovanějšího vztahu ke světu, aby v krizových životních situacích odkrývali v různých variantách podstatu základního vztahu mezi člověkem a celkem univerza, jsou v posledním románu přivedeni na vrchol skepse a poznání absolutní beznaděje a samoty. Jejich naděje se rodí vždy jen s novým dnem a s vědomím vlastní existence. Do značné míry tu Hostovského dílo odpovídá francouzskému existenciálnímu románu a jeho požadavku absolutní skepse o vlastním bytí, odlišným prvkem je zachování mystického tónu vyprávění v závěru Hostovského prózy.

Literárním završením autorovy tvorby je novela *Epidemie*, napsaná na konci šedesátých let, ale vydaná spolu s dramatem *Osvoboditel se vrací* až v roce 1972 v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem. Hostovský *Epidemii* pojal jako ironické podobenství světa, v němž jsou lidé proměněni v pouhé mechanismy přizpůsobené spotřebě, kde není možné komunikovat a kde se přežívá ve stínu nemilosrdné smrti, ale zároveň v totálním zapomenutí na ni. Autorova skepse vůči americké realitě se značně prohloubila a cílem jeho sarkasmu a černého humoru se stala totalita všemocných mechanismů rozvinuté spotřební společnosti. Jeho ironie zasahovala řadu tradičních amerických institucí a společenských rituálů, jejichž dogmatické stereotypy vytvářejí z hlediska vypravěče pro člověka stejné bariéry jako jiné systémy, vznášející nárok na čas a svobodnou volbu jednotlivce. Ačkoli je Hostovského parabola zřejmě univerzalistická, nese i rysy vypravěčské potřeby vyrovnat se s ne zcela pochopitelným americkým kontextem. Východisko z dehumanizovaných životních schémat, v nichž jsou



Obálka Viléma Kříže, 1966

lidé proměněni v loutky, spatřuje vypravěč v přijetí role blázna, kterého nikdo nebere vážně. Pokusy Hostovského hrdiny varovat svět před smrtelnou chorobou jsou tak odsouzeny k nezdaru a proměňují ho ve směšně povykujícího človíčka, který ztrácí veškerou vážnost. Uchyluje se proto k službě mrtvým na místní hřbitov, který mění v příjemné místo dětských her. Pokusy Hostovského hrdinů o dorozumění s univerzem, jejichž variace procházejí prakticky celým autorovým tvůrčím životem, vrcholí rezignací, která je analogická k poznání evropských existencialistů vyzývajících – v úsilí o dosažení svobody – k opuštění veškeré naděje.

Do oblasti memoárové literatury bývá tradičně zařazována Hostovského kniha *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* (Toronto

1966). Nad fakticitou a autobiografií tu však nepochybně vítězí literární stylizace, v níž se, podobně jako v dalších Hostovského románech, objevuje hrdina-autor, který putuje k vysněnému horizontu, aby byl přiveden k nečekanému životnímu poznání provázenému vystřízlivěním a skepsí. Kniha tak svým způsobem potvrdila jednotu a ucelenost Hostovského literárního konceptu, který prokázal svou uměleckou životaschopnost i v traumatickém prostředí exilu, a završila v českém literárním kontextu vzácně se vyskytující příklad kontinuální vývojové řady pokrývající časově dlouhou periodu od dvacátých do šedesátých let 20. století. Zároveň lze na této řadě sledovat i proměny vazeb k literatuře evropské, jejíž objevy Hostovského dílo často specificky doplňovalo či variovalo a mnohdy i originálně anticipovalo.

■ Exilová esejistika

Podobně jako Hostovského *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* oscilovala převážná část exilové prozaické produkce sledované periody mezi několika žánry. Nejčastěji se prosazovala filozofující esejistika smíšená s prvky cestopisu. Mnohdy pak byla zvýznamňována literární stylizace tak, že text nesl rysy povídky či novely. Rozšířenost tohoto žánrově volného tvaru

textu byla způsobena na jedné straně úzkými publikačními možnostmi a z toho vyplývající potřebou komplexního vícerozměrného vyjádření, v němž by jednotlivé významové plány nebyly příliš složitě šifrovány, na straně druhé pak svědčila o stále dominanci žurnalistiky a žánrů tendujících k postižení aktuální skutečnosti. Filozofující esejistika s cestopisným rámcem však rovněž dokládala snahu vymknout se příliš úzkému rámci každodenního politického komentování, ale i stále větší pozornost tvůrce k novým kulturním kontextům, v nichž mu bylo dáno žít a pracovat.

Často využívaným modelem byla reflexe osudu českého člověka v cizině, která se stala analogií aktuální samoty exulanta vytrženého z přirozených vazeb a zároveň zachycovala jeho zvýšenou potřebu vyrovnat se s novým, neznámým prostorem a najít i v něm známé duchovní konexe, jejichž prostřednictvím si bude moci osvojit dosud uzavřený a odcizený prostor jiné kultury. V souboru esejů *Vzpomínky a ohlasy* (Philadelphia 1962) rekonstruoval OTAKAR ODLOŽILÍK příběhy slavných Čechů, umělců, jejichž život či tvorbu významně poznamenalo cizí kulturní prostředí; cestování vypravěčovo se protíná a je konfrontováno s historickými cestami hrdinů. Odložilík navázal v tomto díle na svou předcházející knihu *Obrázky z dvou světů* z roku 1958: pro oba texty je příznačné akcentování kontrastu mezi životním osudem výjimečné osobnosti a perspektivou dějin, přičemž Odložilík vypravěč vyjadřuje víru v transcendentní podstatu lidského díla, které překonává jak limitovaný osud jedince, tak proměny historického kontextu. Jihoamerické reflexe MIROSLAVA RAŠINA v knize *Uhlem na oblohu* (New York 1961) jsou rovněž budovány na kontrastu individua a prostředí a stejně jako u Odložilíka tu lze nalézt množství literárních odkazů. S žurnalistickou přímočarostí zde autor propojuje konkrétní obraz s univerzalizující analogií a hledá v jihoamerické kultuře obnovu duchovnosti, která se mu ztrácí v moderní technické společnosti Evropy a USA. Pro jeho literární styl je typický silný moralizující akcent a vyslovování jednoznačného soudu, přičemž jeho vypravěč stojí na straně obhajoby obecných humánních ideálů a víry oproti ateistickému hédonismu.

Silný etický apel a didaktizující prvky jsou příznačné pro bohatou esejistickou tvorbu PETRA DENA v knihách *Počítadlo* (New York 1961) či *Světélko jen malé* (Řím 1963). Petr Den byl pseudonym Ladislava Radimského, který pod vlastním jménem vydával svou další esejistickou tvorbu v knihách *Skloňuj své jméno, exulante!* (Řím 1967) či *Cesta k politickému poznání* (Řím 1966). Radimský se pseudonymem snažil odlišit svou tvorbu beletristickou a esejistiku univerzálnějšího charakteru od svých úvah politických, ale jeho tvorba vzniklá v těchto dvou proudech představuje identický duchovní svět, který není ani stylově výrazněji odlišen. Pro Radimského je typická univerzalita, literární kultivovanost, mnohost témat i určitá fejetonistická lehkost, s níž se přenáší i přes závažnější filozofické a společenské problémy. Jeho tvorbu rovněž charakterizuje permanentně přítomný apel na mravní integritu jedince

a zdůrazňování duchovní kontinuity exilu s Masarykovou první republikou. Osud jedince jako existenciální individuality je u něho potlačován ve jménu práce pro kolektivní prospěch obce.

Opačný pól intimní meditace, v níž je východiskem jedincova existenciální reflexe, představuje esejistická tvorba JANA ČEPA v knihách *Samomluvy a rozhovory* (Lund 1959) a *Poutník na zemi* (Řím 1965). Vědomí sounáležitosti ke společenství je tu oslabováno hloubkou reflexe lidské samoty a tragického údělu jednotlivce, přičemž absolutní skepsi se Čep brání vírou v transcendentní harmonickou alternativu lidské bídy na zemi. Oproti Hostovského „ahasverství“, věčnému bloudění bez naděje na vykoupění, staví pojem poutníka, kterému je dáno putovat, aby dospěl k jistému cíli. Z tématu bloudění či putování tvoří východisko své tvorby i další exiloví spisovatelé, například FRANTIŠEK KLÁTIL v knize *Povídky z lodi Hope* (Berkeley 1963). Klátíl je rovněž příkladem autora, který mísí prvky povídky, cestopisné eseje a obecnější filozoficky orientované eseistiky. V exotickém rámci prostředí Indonésie mu jsou cestopisná pozorování a líčení drobných příhod námořníka mezi domorodci východiskem k hlubšímu zamyšlení nad osudem jednotlivce v moderním světě, mnohonásobnou podobou vykořeňování člověka a permanentním útokem na jeho důstojnost, svobodu a vědomí tradice. Blízko ke Klátilově pojetí mají cestopisné črty VLADIMÍRA ŠTĚDRÉHO (*Přerušená stopa*, Mnichov 1966).

Vyhraněněji k filozofii či politice směřovaly úvahy PAVLA ŽELIVANA (vl. jm. Karel Vrána) *Původ vesmíru* (Řím 1960), *Původ života* (Řím 1960), *Pierre Teilhard de Chardin: vědec a apoštol našeho věku* (Řím 1968), PAVLA TIGRIDA (*Politická emigrace v atomovém věku*, Paříž 1968) či FERDINANDA PEROUTKY (*Demokratický manifest*, New York 1959). Peroutkova publikace, definující autorovo občanské i duchovní krédo a představující Peroutkův obraz



Ferdinand Peroutka
(uprostřed)
s Karlem
Steinbachem
a Juliem Firtem

světa na konci padesátých let, byla nedlouho po vydání přeložena do řady jazyků. Přestože její přijetí v exilové obci nebylo jednoznačné, představuje svou konzistencí i myšlenkovou úrovní určitou normu dobové exilové esejistiky.

V šedesátých letech se rovněž vytvořil v exilovém prostředí prostor pro memoárovou literaturu, jejíž dobově významnou funkcí bylo oponovat domácímu oficiálnímu obrazu historie, a to ve velkoryseji pojaté perspektivě, než jakou umožňovaly první politické opravné a apelativní brožury z počátku padesátých let. Neméně významným faktorem v procesu narůstajícího zájmu o memoárovou literaturu byla také tendence k hlubší historické sebereflexi exilu, počínající koncem padesátých let. Rada svobodného Československa tak vydala sborník vzpomínek JOSEFA KOTRLÉHO, VLADIMÍRA KRAJINY, OTAKARA MACHOTKY, OSKARA PEJŠI a FRANTIŠKA SCHWARZENBERGA pod názvem *Pražské povstání 1945* (Washington 1965). Ze znalosti praktické politiky československých předúnorových vlád vycházela řada vzpomínkových publikací LADISLAVA KARLA FEIERABENDA (*Ve vládách druhé republiky*, New York 1961; *Ve vládě Protektorátu*, New York 1962; *Ve vládě v exilu*, Washington 1965–66; *Z vlády doma do vlády v exilu*, New York 1964). Tradiční memoáry představují vzpomínky Františka Poláka (*Cestou ze sovětského koncentráku*, New York 1959).

■ Publikační návraty exilových prozaiků do domácího kontextu

Liberalizující se prostor české literatury v průběhu šedesátých let postupně rušil většinu bariér a norem, které v předchozím období z ideologických důvodů zabraňovaly publikaci politicky nevyhovujících děl či autorů z domácí produkce. Na sklonku desetiletí tak byla i čtenářům v Československu představena velká část dosud zatajovaných děl.

V šedesátých letech však došlo také k částečnému vytvoření komunikačních kanálů mezi exilem a domácím kontextem, postupně se obnovovalo vědomí kontinuity literárního procesu a do liberalizujícího se kontextu zapadala také domácí vydání exilových autorů.

Krátkost období částečné liberalizace neumožnila návrat textů Milady Součkové či Jana Čepa; neobjeven a čtenářsky i kriticky nezhodnocen zůstal Vilém Špalek. Doma nemohl být publikován nikdo, kdo aktuálně spolupracoval s demonizovanými rozhlasovými vysíláči Svobodná Evropa a Hlas Ameriky.

Paradoxně však mohl být naopak vydán román *New York: zamlženo* (1969) spisovatele ZDEŇKA NĚMEČKA, který sice patřil k nejaktivnějším odpůrcům režimu a byl i stálým redaktorem Svobodné Evropy, ale zemřel již v roce 1957. Umožněno bylo i vydání Hostovského děl *Listy z vyhnanství*, *Sedmkrát v hlavní úloze*, *Cizinec hledá byt* (in *Cizinci hledají byt*, 1967), *Žhář* (1968) a *Všeobecné spiknutí* (1969), neboť autorovy publicistické aktivity skončily během padesátých let. Román *Půlnoční pacient* připravovaný v Mladé frontě pro rok 1969 se už na pultech neobjevil.

Většina publikovaných děl exulantů byla navíc spojena s periodou třicátých či čtyřicátých let. Jedinou výjimku tvořil román Všeobecné spiknutí, který se zabýval aktuální problematikou emigrantského rozštěpu osobnosti – dílo však bylo v domácím kontextu reflektováno nikoli jako obraz exilového traumatu, ale obecněji jako příběh o ztrátě identity. V tomto smyslu kniha zapadala do domácího proudu próz využívajících témat existenciálního znejistění člověka v moderním světě. Tematická aktualita zastínila jistou zakonzervovanost autora jazyka podobně jako u ostatních autorů, jejichž nová vydání měla přispět k obnově historické kontinuity literárního procesu.

DRAMA

Mezi dramatickou tvorbou šedesátých let a dramatikou předcházejícího desetiletí ležel hluboký přerýv. Mnozí z autorů, jejichž díla byla oceňována jako příkladné realizace budovatelské, respektive socialistickorealistickej koncepce dramatu (Vojtěch Cach, Miloslav Stehlík, Ilja Prachař), na počátku šedesátých let ztratili své ideové jistoty a ustoupili do pozadí nebo zcela přestali psát. Jiní dramatici hledali možnosti, jak sladit své pochybnosti o správnosti každodenní praxe režimu s věrností ideálu spravedlivé socialistické společnosti. Do kontextu dramatické tvorby šedesátých let však současně vstupovala také díla autorů, kteří výrazové a politické potence dramatického podobenství využívali k vyjádření většího či menšího kritického odstupu od reálné praxe budování socialistické společnosti a později i od jí vlastní totalitní podstaty. Základní dynamiku proměn poetiky dramatu v průběhu šedesátých let přitom určovaly posuny od různých forem realistického zpodobení společenských problémů a všedního života k dramatrice modelového podobenství, inspirované silným vlivem Friedricha Dürrenmatta, a také koncepce absurdního dramatu a divadla.

V těchto souvislostech došlo také k zásadní transformaci vztahu dramatu a divadla. Mnozí dramatici začali – zprvu nesměle – vnímat realitu jeviště a divadelnost hry a začali ji také ve svých dramatických textech tematizovat. Tato změna byla přirozeným důsledkem odklonu od iluzivního předvádění skutečnosti a v teoretické, argumentační rovině se zpravidla opírala o autoritu Bertolta Brechta a jeho koncepci epického divadla. S tím souvisí i skutečnost, že v průběhu šedesátých let došlo k emancipačním procesům, v jejichž důsledku se divadlo vymanilo ze své dosavadní závislosti na původní dramatické tvorbě. Tradiční idea velkého dramatu neztratila sice na přitažlivosti, přestala však být zásadní prioritou. Schopnost vyslovit se k přítomnosti i prostřednictvím jiných než „literárně činoherních“ dramatických textů, respektive jinak než prostřednictvím tzv. pravidelné dramaturgie, znamenalo v praxi proměnu hodnotové hierarchie. V divadelní kultuře šedesátých let se tato skutečnost promítla především do vzrůstající prestiže tzv. divadel malých forem pracujících s jinými typy dramatických textů.

Drama jako kulturně-politický fenomén

■ Rezidua budovatelské koncepce dramatu

Drama přelomu padesátých a šedesátých let nadále aspirovalo na významnou společenskou roli. Za cenu mnoha omylů, zákrutů a slepých uliček se však postupně vymaňovalo z tlaku politických direktiv a svazujících literárních norem, aby směřovalo k nové formulaci svého poslání: představit svět kolem sebe jako otázku k řešení, jako prostor pro hlubší reflexi společenských problémů, životního stylu a myšlení současníků.

Výrazným projevem posunu byla proměna tematické a žánrové struktury dramatické tvorby. Mizely žánry spjaté s budovatelským pojetím role literatury a divadla, tedy žánry dříve prestižní, jako bylo drama výrobní, kolektivizační a špionážní a drama s tématem mezinárodního boje za mír a socialismus. Do pozadí ustoupilo rovněž tradiční historické drama s dominancí národní a sociální tematiky.

Proměny neprobíhaly zcela přímočaře a jednosměrně. Na přelomu desetiletí se objevilo několik pokusů oživit žánry budovatelské dramatiky dílčími inovacemi původní poetiky. Na dramata s příznačným tématem konfrontace „tábora míru a socialismu“ se „světem válečných štváčů“ navázala – s využitím prvků a motivů sci-fi – hra **ZDEŇKA L. DUFKA** *Jmenuji se život* (rozmn. 1958), a to postavou šíleného kapitalisty, který málem zničí svět novým typem bomby. Na poli historického dramatu tyto pokusy reprezentovaly hry **JANA DRDY** *Jsou živí, zpívají* (rozmn. 1961; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 19. 5. 1961) a **JIRÍHO PROCHÁZKY** *Hvězda zvaná Pelyněk* (rozmn. 1964; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 30. 4. 1964). Zatímco první hra navazuje na autorovo oblíbené téma květnového povstání a propojuje třídní a politickou charakterizaci postav se snahou o postižení individuálních osudů jednotlivých „lidí v revoluci“, Procházka hra o rumburské vojenské vzpouře z května 1918 v podstatě jen ilustruje ideologické schéma: porážku vzpoury prezentuje jako výsledek pacifistických iluzí a nejednoty, vyrůstající z nedostatečného třídního uvědomění českých vojáků a z jejich neschopnosti opřít svůj boj o – německou – dělnickou třídu.



Obálka Ladislava Svatoše, 1962

Dílčí pokusy inovovat prestižní žánr výrobního dramatu vedly na počátku šedesátých let dokonce k úvahám o renesanci tohoto žánru a tematiky lidí práce a přerodu člověka ve výrobním procesu. Vedle debutů MIROSLAVA MRÁZE *Myši a hvězdy* (1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 30. 11. 1960) a SLAVOJE BLECHY *Tisíc schodů* (rozmn. 1960; prem. Státní divadlo Ostrava 30. 4. 1960) se tímto směrem ubírala i tvorba starší generace dramatiků, usilujících vyvázat se ze schematických norem a reagovat na měnící se realitu. MILOSLAV STEHLÍK se vrátil k tematice ostravských hutí a hru *O korunu a lásku* (1962; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 9. 11. 1961) pojal jako reportáž o brigádě socialistické práce, jejíž kolektiv prochází řadou pracovních a morálních zkoušek. Touhu po inovaci tu promítl již do podtitulu,

označujícího hru jako *Besedu s divákem*, tedy gestem, které mělo naznačit, že toto drama již není pouhá prezentace daného, ale dialogická rozvaha nad problémem. Stejnou funkci tu přitom měla i tematizovaná postava Autora, který děj epicky komentuje a hodnotí. Přímější návaznost na budovatelskou poetiku měla hra OLDŘICHA DAŇKA *Máte rádi blázny?* (1962; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 12. 1. 1962). Motivickou osu dramatu, situovaného do malé továrny, utvářejí potíže při zavádění nové techniky a nových výrobních metod, její ideové těžiště pak spočívá ve střetu a pozdějším sblížení dvou kladných „bláznů“: zkušeného ředitele-praktika, bránícího se novotám, a mladého „fanfarónského“ inženýra, který při potížích ztrácí energii a bez pomoci ředitele nedokáže své nové záměry realizovat. Společným rysem těchto her je posun od čistě výrobní problematiky k soukromému životu protagonistů a někdy i k hlubšímu prokreslení charakteru postav.

Přechod mezi dramatikou padesátých a konce šedesátých let byl postupný, realizoval se v rámci pokračující aspirace na velké české drama, které mělo realisticky ztvárnit současnost, a v rámci ideologických limitů daných původním konceptem komunistické revoluce. Naprostá většina her měla ve své tvarové a významové rovině zakódován střet těchto limitů s životní praxí,

kteřá se začínala ideálu vzdalovat. Léta 1958–63 tak byla obdobím, kdy před publikum předstupovala řada dramát, která byla na pozadí dobového paradigmatu současníky vnímána jako výraz kritičtějšího postoje k soudobé společenské situaci.

■ Objev všednosti

České drama přelomu padesátých a šedesátých let realizovalo pohyb do značné míry shodný s tím, co již dříve do české poezie vnesli básníci Května, když „objevili“ kouzlo všedního dne. Jestliže budovatelská koncepce světa a umění s všedností prakticky nepočítala, v druhé polovině padesátých let bylo již těžké od všednosti abstrahovat; jednotlivé hry začínaly stále více tematizovat nesoulad mezi každodenní životní praxí a původním cílem a ideálem revoluce. Dramatici reflektovali kariérismus a touhu lidí po majetku a hmotném zabezpečení v nové společnosti, které nejenže neodumřely, ale nabyly nových podob, původní patos revoluce se v jejich očích ztrácel, nadšení a sebeobětování ustupovalo pragmatismu.

Dokladem autorské nespokojenosti s tímto společenským pohybem je drama MILOSLAVA STEHLÍKA *Konečně marná sobota* (rozmn. 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 12. 10. 1964), v němž problém, zda má jedna z členek brigády socialistické práce právo rozbít manželství své nadřízené, přerůstá v diskusi osmi „rozhněvaných žen“ nad praktickým uplatněním hesla „socialisticky pracovat – socialisticky žít“. Příznačnou je tu v podstatě kladná postava vedoucí Vlasty, která se navzdory naprostému nezájmu spolupracovnic donkichotsky snaží udržovat budovatelský ideál brigády jako pospolitosti vychovávající dělníky v práci i soukromí, a než by se smířila s jejím faktickým rozpadem, raději si vymýšlí její fiktivní kroniku.

Téma každodennosti a všednosti jako protipólu a korektivu velkých cílů bylo pro poetiku českého dramatu od přelomu padesátých a šedesátých let příznačné. V protikladu vůči budovatelské poetice dramatici, dramaturgové i kritici objevili člověka, který je, který není proto, aby pracoval, ale pracuje proto, aby opravdu byl. Tématem tu proto začíná být člověk mimo svět práce, ve svém volném čase: naprostá většina tehdejších her se odehrává v čase od sobotního odpoledne do nedělní noci, často navíc umocněném nějakou slavností (zábava, lampionový večírek, hody, masopust apod.). Současně se mění i charakter postav, produktivní začíná být více či méně negativní postava člověka, který se v každodennosti socialismu zabydlel, aniž by se ptal, „proč a k čemu to všechno je“ (Karel Kraus).

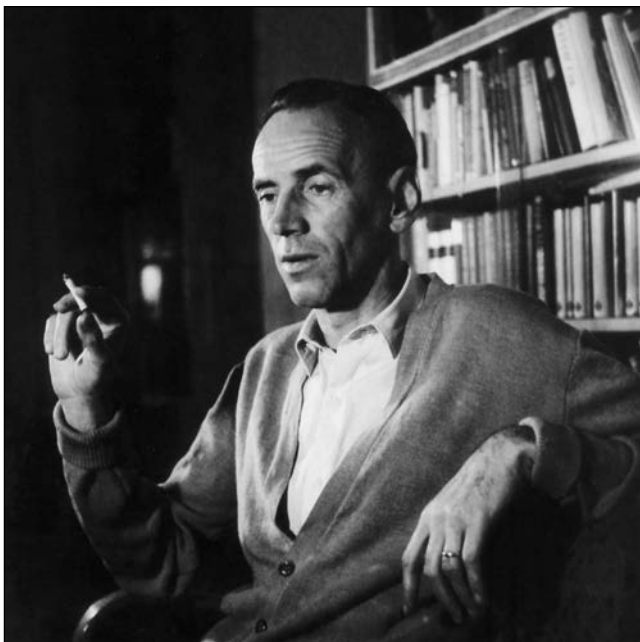
■ Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den

Okamžikem proměny byly divadelní sezony 1957–58 a 1958–59, kdy československými jevišti procházela vlna děl, vnímaných jako nástup nového a produktivního typu dramatiky. Tento vpád měl přitom dvojí podobu a realizoval se dvěma vzájemně se prostupujícími cestami, které naznačila již dvojice her Pavla Kohouta, úspěšně uvedená na sklonku roku 1957: *Sbohem, smutku a Taková láska*. Zatímco první a jednoznačně dominantní cesta směřovala po čechovovském vzoru k evokaci životního pocitu a atmosféry prostředí, k introspekci, která staví na spodním proudu textu, druhá, spíše doplňková, naopak akcentovala problémové rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázce, kladené dramatikem publiku.

Dílem, které navedlo české drama na první z těchto cest, byla *Srpnová neděle* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1958), básnické drama představující osobitou analytickou sondu do života současníků, proslavenou i díky úspěšné Krejčově inscenaci na jevišti Národního – Tylova divadla (prem. 25. 4. 1958). Hra se odehrává v roce jejího vzniku (1957), ve větší vsi na Třeboňsku v průběhu jedné letní neděle, jejíž atmosféru dotváří prostředí letoviska a taneční zábavy s lampiony. Postavy tu v podstatě zosobňují různé společenské typy tří generací: měšťáky spjaté s kapitalistickou minulostí (manželé Váchovi), měšťáky současné (Mixová), zatrpklého intelektuála (Morák), angažovaného stoupence socialismu (Poštmistr) a rebelující mladou generaci, která brojí proti všemu zkostnatělému (Zuzka, Jirka, Míla, Hanka). Toto výchozí schéma ideového a generačního rozvržení je přitom dramatikem znejasňováno: děj a názorové střety ustupují důrazu na impresionistickou evokaci atmosféry a záměru přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozpornost a složitost charakterů i mezilidských vztahů tak, jak se projevují v běžných situacích, rozhovorech a velmi často také v monologických promluvách. Ve spojení s Hrubínovým lyrickým naturelem a smyslem pro dialog tak vznikla básnická hra přerůstající ve vícerozměrnou výpověď o tom, co se skrývá pod povrchem všednosti: „za maskou“ zdánlivě banálních, ve skutečnosti však mnohovýznamových slov a situací.

Hrubín nepředstavuje lidi v činech nebo dramatických názorových střetech. Hru buduje na napětí mezi prvky lyrickými, odkazujícími k básnickému naturelu autora, a prvky dramatickými, jejichž vzájemné prolínání znejasňuje kontury děje i postav. Dominuje tu téma vztahů mezi lidmi (náhodných i hlubších), jejich životního pocitu a citového i morálního profilu, jež nabývají kontur v nezávazné konverzaci, v druhé, jakoby skryté významové rovině vypovídající skrze masku všednosti o lidském míjení a neporozumění. Dialog tu v podstatě přerůstá v dialogizovaný monolog („Vy mě neposloucháte ani mi nerozumíte! Dneska lidé mezi sebou hovoří tak, že jeden druhého neposlouchá [...]. Doba monologů“).

František Hrubín



Postavy a charaktery tak dostávají ambivalentní charakter, který otevírá prostor pro divákovu vlastní hodnocení. To je zřetelné zejména v případě ústřední postavy redaktora Moráka, jehož příjezd do letoviska a postupně odkrývané rozhodnutí ukončit milostný poměr s ženou přítele utvářejí dějovou osu hry. Morák tu reprezentuje typ zatrpklého intelektuála, který vlastní vinou nenašel cestu k nové společnosti a utíká do vnitřní emigrace. Sám sebe charakterizuje jako rozdvojenou osobnost, která na veřejnosti vystupuje jako „čínský kuli“, zatímco svou pravou tvář skrývá „za hradbičkou“. Přesto však pro autora není jednoznačně diskvalifikovanou postavou a tvrdé odsudky vůči morálnímu stavu soudobé společnosti, které pronáší, mají ve hře svou platnost. Je to dáno i tím, že Morák zřetelně nese autobiografické rysy. Srpnovou neděli je možné interpretovat i jako projev Hrubínovy sebereflexe, snahu vyjít z vnitřní izolace kritickým pojmenováním vlastní životní a tvůrčí krize.

Rozhodující podíl na definitivním tvaru Srpnové neděle měla dramaturgická spolupráce, či přesněji důsledné vedení dramaturga Karla Krause a režiséra Otomara Krejčí, kteří Hrubínův původní text několikrát „nemilosrdně rozlámali a rozdrtili, až nezbylo nic“. Díky jejich vlivu se proměnila nejen postava Moráka, ale i celková tvarová a ideová stylizace hry. Původní symbolistní pohádka o vztahu staršího muže a mladé dívky se překlátila v drama, které chtělo mnohovýznamovostí obrazu všedního života překonat schematicnost starší dramatiky a „kladný vztah k nové společnosti“ vyjádřit nikoli přímočarým přitakáním, nýbrž zachycením jejího reálného stavu.

Obdobnou dramaturgickou proměnou prošla také Hrubínova druhá hra *Křišťálová noc* (1961; prem. Národní divadlo 22. 4. 1961), původně rovněž koncipovaná jako drama lásky stárnoucího muže a mladé ženy, která se stává obtížnou lidsky i umělecky, s motivem vystrážlivění, které dívku dohání k sebevraždě. Pod Krejčovým a Krausovým vedením metamorfovala do podoby dramatu všedního dne, ve kterém není místa pro tragická gesta. Je tedy opět koncipována jako obraz dvaceti čtyř hodin (během pouti od sobotního do nedělního letního večera) na soudobé středočeské vesnici, do které zajel z Prahy na dovolenou k příbuzným stárnoucí spisovatel se svou druhou ženou. Z toku všedních dialogů a událostí vystupují dvě dějové linie: první je utvářena nezadržitelným rozpadem hrdinova manželství, druhá pak komplikovaným vztahem mezi dvěma bratry a půvabnou ženou ze sousedství, která tu zosobňuje odvahu žít po svém, poctivě a navzdory předpoklům okolí. Dráždivá neobvyklost a provokativnost autorovy předchozí hry tu však ustoupila do pozadí, což si uvědomovala kritika i diváci, kteří hru vnímali jako autorův relativní neúspěch.

Otomar Krejča a Karel Kraus měli na podobu české dramatiky přelomu padesátých a šedesátých zásadní vliv – ať již jako přímí spolupracovníci jednotlivých autorů, nebo jako následovatelé vhodný vzor. Podíl jejich dramaturgické dílny na konečné podobě díla je výrazný i v případě JOSEFA TOPOLA a jeho hry *Jejich den* (rozmn. 1959; 1962; prem. Národní divadlo 4. 10. 1959). S Hrubínem Topolův text spojuje stejný důraz na poetiku všednosti, na podtext a nedoslovenost; obdobná je technika výstavby hry, která je rovněž dějově situovaná do krátkého časového úseku necelých čtyřadvaceti hodin a je pojatá jako básnický výsek všedního života, pod jehož všednodenní tváří se však skrývají hlubší střety a spory. Analogickou funkci tu má též motiv slavnosti, navozující emocionální atmosféru chvíle (tentokrát taneční zábavy a školní akademie). Od sobotní noci, kdy končí taneční zábava, do nedělního večera, kdy z městečka odjíždějí dvě ústřední postavy, se obnažují citové a morální konflikty několika postav různého věku, temperamentu a pohledu na svět. Shodně se Srpnovou nedělí tu vystupuje význačná postava vyhaslého umělce, z odstupu glosujícího lidské hemžení.

Jestliže obě hry obsahují motiv střetu stáří se sympatickým a drzým mláďem, hra Topolova je hrou jednoznačně generační, jíž dominuje problematika mláďí: jeho protestů, vzpour, rozpaků a především vášnivého hledání vlastní cesty a životního poslání. Ztělesňují je jednak postava mladého klavíristy, který se vzepré otcovu pragmatismu a rozhodne se jít svou cestou a studovat hudbu, jednak postava vojáka, jehož mravní a citová krize (pramenící mimo jiné z nespokojenosti s matčinou volbou nového partnera po smrti otce) zbraňuje odvahy k lásce. Proti tomuto zápasu o vlastní místo a vlastní hierarchii hodnot staví Topol typy generace „hotové a zkušené“, zařazené, společensky a politicky konformní. Tam, kde do úst klavíristova otce vkládá slova strachu z umělecké fantazie a z poezie, nabývá tato postava až rozměru karikatury:

hloupého odporu nejen proti modernímu umění, ale i proti jakékoli tvořivosti. (Generační vyhocení tématu však znepokojilo část dobové kritiky, která požadovala jiný, méně konfliktní obraz mládí a jeho vztahu ke společnosti, a to přesto, že autor Jejich dne hledal rovnováhu, která by spojila společenskou kritičnost se zachováním víry v perspektivy socialistické společnosti.)

■ Morální vyhocení problému: Vratislav Blažek

Cestu k dramatické, která akcentovala konfliktní rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázce, otevírala pohádková hra VRATISLAVA BLAŽKA *Třetí přání* (rozmn. 1958; 1959). Hra vznikla na základě zakázaného filmu *Tři přání* (rež. Ján Kadár, Elmar Klos, výroba 1958, prem. 1963). Uvedena byla na sklonku stejné sezony 1957–58 (prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 5. 6. 1958) jako Srpnová neděle a během sezony následující se stala skutečným československým divadelním hitem: hrána byla ve dvou desítkách divadel.

Na rozdíl od dramatiků čechovské orientace Blažek, dramatik satirického naturelu, nesměřoval k vyslovení životního pocitu, navození atmosféry a mnohoznačnosti smyslu dramatické výpovědi, ale naopak k racionálnímu pojmenování a vyhrocení problémů. Překvapivá a nápaditá aktualizace tradičního pohádkového syžetu mu dala možnost nahlédnout přítomnost všedního, každodenního života socialistické společnosti ze satirického odstupu, přímo ji tematizovat a vyhrotit problém do morálního apelu. Hrdina hry uvolní v tramvaji místo kouzelnému dědečkovi, který mu za odměnu slíbí splnit tři přání. Zatímco první dvě promarní na hlouposti, třetím jeho přáním je mít to, co chtějí „miliony lidí“ a co je základní: byt, auto a plat, „aby to



Rudolf Hrušínský v inscenaci hry Vratislava Blažka *Třetí přání*, 1958

všechno uživil“. Splnění tohoto přání ovšem hrdinu šťastným neučiní. Zatímco jeho pragmatická žena vše bere jako samozřejmost, která ji smiřuje s režimem, hrdinu trápí nepřejícnost ostatních a nutnost lhát, aby své náhlé bohatství věrohodně vysvětlil. Nejvíce je však zasaženo jeho svědomí komunisty: na čí úkor to vlastně je? V třetím dějství jsou pak hlavní hrdina Petr, jeho rodina a diváci autorem postaveni před klíčové morální dilema: zda se postavit za přítele propuštěného z práce za kritický politický postoj k systému a za pomoci kouzelného dědečka ho zachránit – ovšem za cenu ztráty získaného majetku a postavení. Konec ponechává autor otevřený; zatímco rodina se nad kouzelným zvonkem rozhoduje, hru uzavírají dědečkova slova: „To jsem sám zvědavej. Zazvoní – nebo nezazvoní?“

V kontextu dobové dramatické produkce bylo Třetí přání hrou výjimečnou, a to zejména odvážným položením problému hodnotových kritérií; hrou, která již na váhu nekladla odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž tu nejzákladnější hodnotu: osobní statečnost a lidskou slušnost. Hra tak odkryla, nakolik „objev“ běžného života obyčejných lidí a jejich běžných tužeb vnesl do dramatiky a společnosti pochyby, hodnotové znejistění a morální rozpaky. Dobové publikum hra pobavila satirickým zpodobením lidských slabostí zbohatlíků, byla však vnímána i jako ostrý kritický výpad, jako atak proti některým charakteristickým rysům soudobého života, zejména pak proti nespravedlivému zacházení s lidmi, kteří se odváží říci nepohodlnou pravdu („Až bude všude na vedoucích místech jenom ten, kdo tam patří, tak si všichni budeme žít jako v ráji“) a proti běžné praxi obsazovat vedoucí místa „straničnými kádry“.

Přesto i tato hra byla významově ambivalentní a vedle roviny kritické obsahovala výrazné stopy dobového myšlení a komunikačních strategií, které jsou o to evidentnější, o co precizněji se autor snažil problém formulovat. V danou chvíli mohla být uvedena jen díky tomu, že její ústřední hrdina byl charakterizován jako komunista, pro něhož je malá, všední a soukromá spokojenost individua, které se chce mít dobře a také chce vlastnit, ve své podstatě nepřijatelná, neboť – jak naznačuje kouzelný dědeček ztělesňující nadosobní pravdu – lidé by neměli chtít spokojenost malou pro sebe, ale velkou pro všechny „a něco pro to dělat, aby byla tady“. Na což sice Petr sám odpovídá: „Nechoďte na mne s ideologií, dědečku [...], nechtějte mi namluvit, že k velkým cílům se nedá dojít jinak než pěšky,“ když však vystřízliví z prvotního poblouznění, poznává, že se mýlil.

K příznačným rysům Blažkovy dramatiky (a scenáristiky) patří autorova schopnost využít typických emblémů dobové poetiky a propagandy a zároveň je ironizovat, převracet, přehodnocovat a problematizovat. Výrazně to dokládá následující komedie *Příliš štědrý večer* (1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 9. 6. 1960). Ve středu hry stojí jako její ideové těžiště generační konflikt, na rozdíl od Hrubína a Topola pojatý jako konflikt

jasně vyhocený. Drama je situováno do rodiny dělnického ředitele, který sám sebe ironicky klasifikuje jako kladného hrdinu. Při štědrovečerní večeři se dozvídá, že jeho dcera se musí vdávat, ale i to, že její budoucí manžel (v textu příznačně označovaný jako Dvacetiletý) je pomocným dělníkem a nemá „kladný vztah k lidovědemokratickému zřízení“. Ostrá hádka s mladým buřičem, který ví své, otce jako komunistu a budovatele socialismu znejistí a vyžene do noci. V sérii jeho setkání s lidmi, kteří mladíkův osud poznamenali, jsou před divákem rekonstruovány a také obhajovány příčiny jeho šokujícího životního postoje: talentovaný mladík se stal „problémovým“ jen díky své čestnosti, pravdomluvnosti, neschopnosti přijmout byť i malý kompromis a přizpůsobit se společenskému pragmatismu a hlouposti. Toto poznání otce s Dvacetiletým smiřuje a silně mu problematizuje jeho dosavadní jistoty. Zároveň se mu však stává i výzvou k boji za spravedlnost.

■ Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života

Poetika, kterou přinesly hry Hrubínovy, Topolovy a Blažkovy, se ukázala v následujících letech velmi produktivní a vytvořila pevné hodnotové a syžetové vzorce. Pod jejich vlivem nabyly v soudobé dramatice převahy hry s tematikou revoltujícího mládí, které je zároveň příslibem budoucnosti. Jestliže však dramata výše jmenovaných autorů na sklonku padesátých let působila více či méně provokativně a jim nakloněné publikum je vnímalo jako díla narušující schéma, produkce jejich soupeřů a následovníků již měla většinou od ideologických schémat daleko menší odstup a centrem dramatického dění činila zpravidla konflikty ideologicko-politické povahy.

Většina dramatiků se snažila být velmi aktuální, zachycovat a řešit naléhavé společenské problémy. K tématu výrazně politickému se obrátil LUDVÍK AŠKENAZY ve hře *Host* (1960; prem. s tit. *Noční host*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 29. 2. 1960; přeprac. Divadlo československé armády, Vinohrady 14. 10. 1960). Dějovou, dramatickou osu hry situované do hotelu u mezinárodní silnice tvoří náhodné setkání dvou lidí se zcela odlišnou životní zkušeností. Číšník – komunist a bývalý koncentračník – je v ní autorem postaven proti hostu: západnímu, respektive sudetskému Němci, za jehož nadutostí a arogancí (danou i provokujícím rozdílem mezi životní úrovní v Československu a v Německu) zřetelně prosvítá nacistická minulost. Vzájemná antipatie obou protagonistů přitom postupně přerůstá v přímou srážku dvou odlišných světů, která vyvrcholí v okamžiku, kdy Němcova arogance vyprovokuje číšníka k výstřelu z pistole. Aškenazy tu pracuje s hodnotovým paradoxem: třebaže spontánní, impulzivní střelba na člověka musí být vyšetřena a potrestána, ve skutečnosti jsou střelec a jím personifikovaný společenský řád morálními vítězi nad těmi, kteří mají špatné svědomí.

Sjednocujícím prvkem takovéto politizující dramatiky, soustředěné především k „domácím“ problémům, bylo propojení výšečí z denního života společnosti s didaktizující tendencí: předvést, jak mladá generace přes všechny omyly a vzpoury nachází kladný postoj k socialistické myšlence a k ideji její realizace. Proto je i poznání rozdílu mezi „naším“ a „jejich“ systémem v Aškenazyho dramatu adresováno především postavě sedmnáctileté nonkonformní české dívky, která sice do hotelu přijela s Němcem, avšak konfrontace názorů jí napomůže k tomu, aby ze svého omámení „pozlátkem Západu“ procitla.

Obdobný záměr je čitelný rovněž z dramatu *Zápas s andělem* FRANTIŠKA PAVLÍČKA (rozmn. 1961; 1963; prem. Národní – Tylovo divadlo 9. 6. 1961), hry čechovovsko-hrubínovského ladění, která se odehrává během jednoho maturitního dne a noci na konci června. Prolínají se v ní dvě dějová pásma, z nichž první je sled situací spojený s postavou mladé redaktorky, která volí mezi manželem-dogmatikem starého ražení, který je přesvědčen, že pro stranu se musí i lhát, a ukřivděným kritikem a kverulantem, který pouze haní „vše, co bylo dosaženo“. Hrdinčino dilema přitom ústí v poznání, že boj za lepší příští začíná každý den znovu, přičemž je nutné nepodlehnout ani jedné z obou krajností a kráčet přímou cestou. V druhé dějově linii je rozvíjen generační motiv, spjatý s postavou hrdinčina bratra, mladíka konfliktního a nepřizpůsobivého, v jádru poctivého, odmítajícího jakoukoli protekci. Třebaže již musel absolvovat převýchovu na stavbě přehrady, v okamžiku, kdy jeho spor s ředitelem školy vyvrcholí v trestní delikt, se dobrovolně přiznává a je ochoten přijmout trest.

Motiv mládí, které si je vědomo svých předností, ale sebekriticky také hranic svých možností, rozvíjí – v konfrontaci s generací otců – hra PAVLA KOHOUTA *Říkali mi soudruhu* (prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 7. 1. 1961). Ústřední postavou „příběhu jednoho pondělí“ je dříve poctivý komunista, jehož pocit nedocení přivedl až k defraudaci. Když je v den jeho čtyřicátých narozenin, který je ve hře datován (3. května 1960), prozrazena nejen zpronevěra, ale také jeho manželská nevěra, snaží se tento – slovy Kohouta – „dezertér z boje za komunismus“ za každou cenu vyhnout trestu a ve své zbabělosti nepřímo zaviní smrt přítele a spolupracovníka. Funkci hrdinova morálního protipólu tu přitom má i vedlejší postava jeho dcery – mladé herečky, která si je vědoma nedostatečnosti svého talentu, a než aby nečestně získala místo v Praze, raději jde do oblastního divadla. Herecké téma mladých divadelníků těžko sladujících umělecké ambice a zejména společenské ideály s realitou oblastního divadla dalo vzniknout hře *Dvanáct* (1963; prem. Disk 9. 3. 1963), napsané Kohoutem pro jeden z hereckých ročníků DAMU.

Někteří autoři se k minulosti obraceli s nadějí, že v ní objeví pevný bod a kritérium, kterým budou moci přeměřit přítomnost. Tak je tomu v „hrubínovské“ komedii MILANA JARIŠE *Šerif se vrací* (1961; prem. Divadlo československé

armády, Vinohrady 23. 1. 1961). Hra využívající koloritu trampingu a trampských písní proti sobě postavila minulost a přítomnost skupiny předválečných komsomolců-trampů, kteří se po pětadvaceti letech opět na víkend sejdou na místě bývalé osady na břehu slapské přehrady. Skupinka je autorem komponována jako společenský vzorek: manželé dělníci, úspěšný lékař, bývalý příručí a dnes vedoucí obchodního domu, montér často pracující v cizině, bývalý bojovník ze španělské i východní fronty, dnes funkcionář. Jejich schůzka se pak stane demonstrací rozdílných životních postojů, zkouškou charakterů i testem, kdo z nich zůstal věrný bývalým snům a ideálům. V kontrastu k těmto „starým“ do hry vstupují postavy reprezentující nepokojné mládí, zejména pak postava syna bývalého šerifa osady a uznávaného vzoru celé osady, který zahynul v koncentračním táboře. Tento mladík jako by byl reinkarnací svého otce – na rozdíl od otcových zpohodlnělých vrstevníků je však příslibem, že boj bude pokračovat.

Téma přímé konfrontace přítomnosti s minulostí, srovnání, které je vedeno z pozice „tenkrát to bylo všechno (tj. nepřítel a cíl) jasné, kdežto dnes si socialismus představuje každý jinak“, určilo hru *Pohled do očí* s podtitulem „Včerejškem zkomplikovaná moralita z dneška o třech dějstvích“ (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo v Brně 8. 10. 1959). **OLDŘICH DANĚK** v ní vedle sebe položil pinožení zklamaných a skeptických současníků a život otce jedné z postav, který zosobňuje vysokou morální normu. Řada retrospektiv zpřítomňujících osudy komunisty a revolucionáře, který z předválečné republiky utekl do SSSR, bojoval ve Španělsku a nakonec zahynul v koncentračním táboře, tak míří k otázce, zda se my, malí, můžeme vůbec podívat do očí našim předkům a zda jsme zůstali věrní jejich snu.

Metoda retrospektivy rozrušující realisticko-iluzivní dramatický model je vlastní i hře Pavla Kohouta *Třetí sestra* (rozmn. 1960; přeprac. 1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 3. 1960), jež propojuje evokaci všednosti (včetně dílčí motivické inspirace Čechovovými Třemi sestrami) s brechtovskými postupy a songy, autorskými promluvkami a s motivem mrtvé matky hovořící s potomky. Ve značně komplikovaném příběhu tří sester hledajících – každá svého – otce nabývalo téma vztahu přítomnost – minulost – budoucnost bezděčně groteskní podoby. V konfrontaci s životním a politickým postojem, který zosobňuje právě její otec, dospívá každá z dívek k poznání a ke správné cestě: nejstarší ovlivní setkání s dělníkem, jenž je postižen svým předválečným proviněním vůči KSČ. Prostřední přijde o iluze o otcí, předválečném salonním komunistovi, který se v nové době vyvinul v maloměšťáka a kariéristu. Nejinspirativnější setkání s otcem je pro dceru nejmladší a nejproblémovější, neboť její otec je veskrze kladnou postavou. Autor jej vykreslil jako sympatického stranického funkcionáře, napůl Rusa, který bojoval ve válce a který je stejně postižený a stejně vitální jako Alexej Meresjev, legendární postava z románu Borise Polevého Příběh opravdového člověka. Pod jeho vlivem se dívka vzdá kariéry modelky a jde na brigádu do chemického kombinátu.

Jako propojení etické problematiky s tematikou mládí, které se zbavuje předsudků a přežitků starších generací a stává se potenciální oporou společenského systému, bylo v dobovém kontextu vykládáno rovněž drama **BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO** *Nebezpečný věk* (rozmn. 1961; 1962; prem. Divadlo bratří Mrštůků, Brno 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 4. 6. 1961), přinejmenším proto, že takto bylo možné hru vyložit tak, aby byla pro dobovou publicistiku, ale i cenzurní praxi přijatelnější.

Dramatický konflikt autor rozvíjí na – v té době ojedinelém – motivu politického vězně, který se po dvanácti letech vrací domů a stává se (aniž by jako jediná postava vstoupil do děje) katalyzátorem morální profilace tří generací jedné rodiny. Nejstarší, dědeček, který se nesmířil s politickým uspořádáním, návrat zetě vítá; syn a jeho žena ho odmítají, bez skrupulí se zaštiťují politickými frázemi a propuštění vězňů odsuzují jako „humanitářskou plesnivinu“. Návrat se stává problémem pro manželku, která si našla nového partnera, i pro dceru, která musela překonávat překážky, zabraňující jí ve studiu, a otcovým návratem se cítí ohrožena natolik, že utíká z domova.

Závěr Březovského hry je ambivalentní, byl napsán tak, aby umožňoval i takovou interpretaci, která jej v doslovu a metodické příloze knižního vydání hodnotila jako vítězství nového světa nad světem starým, vítězství nad předsudky, falešnými iluzemi, zastaralými a nepravdivými názory a sentimentalitou. Z odstupu času je však evidentní, že pro Březovského nebyl závěr kladným rozřešením problému a repliky, které postavy v závěru pronášejí, jsou prostoupeny silnou ironií problematizující tradiční emblematický motiv nového života. Právě ve chvíli, kdy se Olga rozhodne manžela opustit, cituje na své ospravedlnění učebnicovou frázi: „Žijeme v takovém světě, kdy život není nikdy ztracen. Člověk může vždycky začít žít plně nový život. V každé situaci má znovu nové možnosti a příležitosti. To je socialismus a komunismus.“ Drama tak v osobní i ideové rovině vyústilo do tragicky bezvýchodné situace a jednoznačného morálního odsudku lidského sobectví, který daleko překračuje dobový kontext. Možnost interpretace Březovského textu jako zastírané, nicméně dosti vyhrčené polemiky přinejmenším s některými rysy „nové doby“ dává i poslední replika hry, kterou přízračně pronáší nejmladší člen rodiny, typická postava problémového mladíka Honzíka. Ten sice žije stylem zlaté mládeže a bez rozpaků zneužívá postavení svých politicky vzorných a lidsky pokřivených rodičů, nicméně pod touto maskou skrývá citlivé srdce a schopnost vidět život kolem sebe v jeho reálném rozměru. Jako jediný si proto uvědomuje etický dosah toho, co se v rodině stalo, a vynáší tento verdikt: „Příště pro nás nikdo nehne ani prstem. To byla naše poslední příležitost.“

Možnost takovéto interpretace potvrzuje i Březovského pozdější ironická komedie *Všechny zvony světa* (rozmn. 1967; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 6. 1967), postavená na „šrámkovském“ příběhu abiturientského večírku v malém městě. Setkání po desetiletích

demaskuje charaktery a kariéry bývalých spolužáků. Výsměšnou shodou okolností se však během něho nepodaří rehabilitovat toho, koho sice všichni mají za vyvrhele třídy, kdo ale jako jediný po celý život kráčet svou poctivou cestou – byť i za cenu častých střetů s nechápající společností.

■ **Metamorfóza čechovovského modelu: Majitelé klíčů, Konec masopustu a Kočka na kolejích**

Antiluzivní postupy a motivy v hrách Blažkových, Daňkových a Kohoutových (Příliš štědrý večer, Pohled do očí, Třetí sestra), jakož i v té době četných dramatických prozaických předloh naznačují, že dominující koncepce realistic-ko-analytického dramatu se ve vlastní dramatické tvorbě začala záhy prolínat s vlivem protichůdné koncepce divadla, která již netrvala na principu iluzivnosti pracující s principem „čtvrté stěny“. Pronikání retrospektivních postupů a dalších způsobů vstupu interního autorského subjektu do dramatického textu (zpřítomněné „sny a vidiny“, tematizace autora, publika a divadla jako hry, dialogy s mrtvým) posilovalo od druhé poloviny padesátých let i znovuobjevení autority Bertolta Brechta a jeho koncepce epického divadla. Brecht na přelomu desetiletí začal být vnímán jako nová a překvapivě jiná možnost divadla; možnost sice odlišná od koncepce Stanislavského, přesto však – jak tvrdil sám Brecht a jak bylo v divadelní publicistice zdůrazňováno – zcela vlastní ideálu společensky se angažujícího umění

Snahy o překročení čechovovsko-realistické dramatiky a dramaturgie, spojené zejména s Krejčovým a Krausovým působením v Národním divadle, se ubíraly různým směrem a nabývaly rozmanitých podob.

Divadelní opozici představoval tvůrčí program, který ve Státním divadle v Brně prosazovali Bořivoj Srba, Miloš Hynšt a Evžen Sokolovský a jehož součástí bylo i uvedení hry LUDVÍKA KUNDERY *Totální kuropění* (rozmn. 1961; 1962; prem. Státní divadlo v Brně 24. 6. 1961). Hra byla přímou – a v jedné ze scén dokonce tematizovanou – polemikou s dramatikou psychologických podtextů. Kundera, opírající se o vlastní prožitek z okupace a totálního nasazení, hru pojal nikoli jako tradiční drama, ale jako „divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem“. Jako překladatel a propagátor Brechta použil formy epického pásma o osmnácti kapitolách, prostoupeného jazzovými songy a šansony a využívajícího různých metafor (obrovské holinky zastupující nacistickou moc) a zcizujících efektů, včetně tematizovaného vstupu diváka do hry. Hra nese mnohé rysy, které ji spojují s ostatní dobovou dramatickou produkcí. Patří k nim nové pojetí války: proti patosu literatury zachycující hrdinství odboje autor staví obraz všedního života, snů a také umírání mladých mužů a žen zavlčených za války do Německa. Důraz klade autor na polaritu přítomnosti, minulosti a budoucnosti, a to nejen v refrénu závěrečné písně



Ukázka scény ze hry Milana Kundery *Majitelé klíčů*, Národní divadlo, 1962, scénografie Josefa Svobody

(„Budovu budoucnosti postaví však řádně jen ten, kdo minulost až na dno zná“). Hra, která se vrací k událostem a dějům minulým, je zpřítomňována prostředky tematizace doby v okamžiku napsání, respektive uvedení, v první inscenaci zdůrazněné tím, se postavy byly svěřeny hercům starším, kteří válku prožili jako mladí.

Tak vyhraněně brechtovské drama bylo ovšem zpočátku spíše výjimkou, běžnější cesta vyrovnávání se s čechovovským modelem byla jeho transformace pod tlakem tématu a autorovy ideové a literární koncepce. Tak tomu bylo například v případě prvního dramatu MILANA KUNDERY. „Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi“ *Majitelé klíčů* (1962) byla poprvé uvedena v dubnu 1962, a to nejprve v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (14. 4.), v ostravském Divadle Petra Bezruče (17. 4.) a poté v brněnském Divadle bratří Mrštíků (20. 4.). Autor sám ale za premiéru považoval až uvedení v pražském Národním – Tylově divadle (29. 4.) a režiséru Otomarovi Krejčovi – jako „tvůrci první inscenace“ – připsal knižní vydání hry.

Již toto spojení naznačuje blízkost *Majitelů klíčů* s čechovovskou Krejčovou dramaturgií. Drama se odehrává v jedné maloměstské (vsetínské) rodině během necelých devadesáti minut všedního nedělního rána, během nichž se protnou dva zdánlivě nesouvisející světy: malý a do sebe zahleděný svět maloměstské rodiny a velký svět tvůrců dějin. Malý svět rodiny Krůtů – složené z otce, jeho ženy, nevlastní dcery a nemilovaného zete Jiřího – je svět všednosti a každodennosti. Charakterizují jej zejména banální boje o dvojce klíče od bytu, které Krůta chápe jako symbol pořádku a majetku, jako potvrzení svého vlastnictví, ale i jako příležitost ke střetu se zetěm, jehož životním postojům odmítá rozumět. Tato rodina průměrných, vzorných a přizpůsobivých občanů se snaží žít mimo čas a mimo souřadnice „velkých dějin“.

Drama začíná v okamžiku, kdy stereotyp rodinných nedělních svárů naruší nečekaný příchod prchající odbojáčky, bývalé přítelkyně Jiřího, a kdy obavy z jejího prozrazení přinutí Jiřího k zabití domovníka-konfidenta. Kundera přitom hru záměrně konstruuje tak, aby se Jiří musel rozhodnout, zda zůstane s ostatními členy rodiny, nebo zda má on sám právo utéci a nechat Krůtovy napospas jisté smrti. Významnou roli v rámci stavby dramatu tak hrají antiiluzivní scény vizí, které ve čtyřech klíčových momentech rozhodování Jiřího divadelně explikují varianty, z nichž volí, i ideové postoje, které jeho rozhodování ovlivňují. Pro vyznění hry je přitom důležité, že toto rozhodování neprobíhá jen na „nižší“ úrovni odpovědnosti vůči ostatním členům rodiny, ale i na vysoké rovině odpovědnosti vůči světu velkých činů a akcí. Jiřího protihráčem se proto v těchto vizích stává na straně jedné postava důstojníka gestapa jako představitele zla a na straně druhé muž v dělnickém obleku s dobově charakteristickým dělnickým jménem Toník, jenž tu symbolizuje nejen boj proti fašismu, ale i nezbytnost boje za společenský pokrok.

Třebaže v okamžiku uvedení Majitelů klíčů byl jejich autor pro literární veřejnost především básníkem, již samotný nástin děje hry naznačil, že – na rozdíl od Hrubína – neusiloval o drama básnické imprese, nýbrž vnější čechovovskou formu vědomě modifikoval do zpodobení víceméně modelové situace, která je vyhocena do provokativního groteskního paradoxu a současně mu umožňuje přesvědčivě demonstrovat apriorní tezi o neslučitelnosti lidské malosti a velikosti. Majitelé klíčů jsou podle autorského záměru (formulovaného v doslovu ke hře) „mýtem o lidské malosti, která se dala na pochod a každého, kdo se jí namane do cesty, se snaží uchvátit a uvláčet ve svém strašném boji o nic – a zároveň mýtem o nutné zkáze těchto vojáků malosti, kteří – žijíce v sebeklamu, ‚vidíce pouze do blízka‘ – zmírají nakonec vždycky nevědouce proč, zašlápnuti botou, o níž ani nevědí, na čí noze byla obuta“. Jestliže tedy ve starší české čechovovské dramatice všednost a každodennost působila zčásti jako autentičtější obraz soudobého života, zčásti jako protiváha k patosu boje a dějin a často také jako problém, který je třeba řešit, u Milana Kundery je terčem zcela zásadního odsouzení. Měšťák, na něhož hra provokativně útočí, je kolektivist a se smyslem pro pořádek, který nenávidí individualismus. Je to tedy měšťák současný, respektive nadčasový, schopný se přizpůsobit jakékoli době. Válečné realie pak autorovi jen utvářejí věrohodné pozadí pro jeho ostrý odsudek.

Při uvedení v Národním divadle Kunderova hra překvapila tím, nakolik vybočovala z domácího kontextu. Byla přijata nadšeně a jako zásadní přínos pro drama nejen české. Zanedlouho se však rozhořel spor mezi jejími kritiky (Dušan Pokorný), kteří neakceptovali výchozí body Kunderovy dramatické konstrukce a odmítali Jiřího závěrečné rozhodnutí, a jejími obhájci, kteří se naopak s logikou Kunderovy konstrukce ztotožňovali (Jaroslav Vostrý) a poukazovali na to, že Jiří za dané situace jiné řešení volit nemohl. Tyto diskuse

se věnovaly především technické a fabulační stránce hry, tedy tomu, jestli Jiří měl, či neměl jednat, zda měl, či neměl Krůtovy varovat, nebo jak měl autor jeho rozhodnutí lépe psychologicky motivovat. Jejich skutečné pozadí bylo ovšem ideové, úzce svázané s hodnotovými východisky jednotlivých mluvčích, jejichž postoje se odvíjely od odpovědi na základní otázku, zda lze svět lidí vůbec ideologicky dělit na svět malý a svět velký a zda ten, kdo se hlásí k velkému světu, má právo odsuzovat ty malé, případně obětovat jejich životy ve jménu boje za velký cíl.

Směrem k modelové výpovědi posunula hrubínovsko-čechovovskou dramatickou poetiku také další hra z dramaturgické dílny Krejči a Krause, drama JOSEFA TOPOLA *Konec masopustu* (1963). Hru psanou pro Národní divadlo vpusťilo jeho tehdejší vedení (již bez účasti Krejči) na tuto scénu až v listopadu 1964 (prem. 14. 11.), tedy více než rok poté, co se podařilo prosadit její uvedení v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 27. 4. 1963, rež. Jiří Svoboda a Otomar Krejča) a co prošla řadou dalších divadel. Podíl na tomto zpoždění měly především rozpaky, zda hra „politicky adekvátně zobrazuje naši přítomnost“. Na rozdíl od Kunderovy vědomé konstruovanosti, která jednoznačně přitakává dějinnosti, pokroku a velkým idejím, je Topolův *Konec masopustu* dramatem záměrně významově otevřeným, sémanticky využívajícím ambivalence motivů, symbolů a divadelních postupů, ideově pak je dramatem malých a zavržených, přes jejichž životy se valí dějiny.

Motivicky a stavebně přítom Topol rovněž vyšel z typické perspektivy tzv. básnických dramát tak, jak je prezentuje jeho starší hra *Jejich den* – i s jejich motivikou střetu mládí a stáří a milostného mínění, všednosti koncentrované do několika málo okamžiků slavnosti a volného času, v tomto případě masopustní



Z inscenace dramatu Josefa Topola *Konec masopustu* v Národním divadle, 1964

veselice. Zdánlivě bezkonfliktní tok jednotlivých scén a dějů postupně odkrývá politické a generační střety, motivace jednání řady jednotlivých postav, jejich charaktery, vzájemná citová mínění i silné animozity. Tragický rozměr hry autor nechal postupně vykryštalizovat z řady dílčích epizod evokujících atmosféru socializující se vesnice a proplétajících se osudů jejích obyvatel. Do centra dramatického dění tu vystupují zejména postavy příslušníků rodiny posledního samostatně hospodařícího sedláka Krále, postava Rafaela (problémového, ale lidsky čistého studenta z Prahy), Smrtáka (místního holiče, organizátora a manipulátora) a také skupina maškar vedená agresivním mladíkem s maskou Husara. Příznačné pro dobovou poetiku je, že individuální osudy jednotlivců jsou autorem vnímány na pozadí historického času konce epochy, kdy téměř dokončená kolektivizace utváří zlom mezi tím, co bylo, je a bude; mezi novou dobou, která nastupuje, a starou dobou, která odumírá. Trojici základních dějových os utvářejí nátlak politických orgánů (stranického tajemníka) a samotných vesničanů na Krále jako na toho, kdo svým bytostným lpěním na půdě a tradici vybočuje z řady, Rafaelův nevydařený milostný vztah ke Králově dceři Marii, která otcův svět pocituje jako omezující, a konečně rej maškar a jejich skrytý záměr zmanipulovat k masopustní veselici bezelstného a mentálně částečně zaostalého Králova syna Jindřicha. V okamžiku, kdy se tyto tři dějové linie prolnou, groteskní souhra náhod postaví proti sobě Jindřicha a Rafaela a Rafael se bez vlastní viny stane vrahem. Závěrečnou scénou, kdy se vyšetřování ujímá Předseda, který na rozdíl od předpojatého Tajemníka chce zkoumat skutečný podíl všech („Nevím, kdo z vás má podíl na tý vině“), je využito motivu inscenovaného soudu, který jako by se obracel proti vesnickému kolektivu i divákům („Čeho se bojíte? Nikdo tomu nemůže utýct“).

Významový rozměr hry zásadním způsobem umocnilo polyfunkční využití tradice lidových obřadů a lidového divadla, tedy inspirace, kterou Topolovi zřejmě přinesla jeho starší spolupráce s E. F. Burianem. Masopustní zvyky, využití masek a chóru maškar hře vtisklo kolorit lidové slavnosti a vneslo do hry též řadu variací na motiv smrti, neboť začleňovalo skutky postav do periodického času přírodního ročního koloběhu, vztahovalo je k řádu přírody a jarním rituálům zabíjení starého krále a zrození nového života. Zároveň však je tento masopust i karikaturou sebe sama v okamžiku, kdy se stává ornamentem a ztrácí vnitřní obsah: vesničané převlečení za maškary jsou i lidmi své doby, kolektivem, kterému anonymita masky dává příležitost ke kruté hře s odlišným individuem.

Konec masopustu je hrou o jedinečném lidském osudu, který není redukovatelný na politickou či ideovou tezi, současně však přerůstá i v mnohovrstevnou výpověď o neporozumění, tragickém morálním rozkladu a ztrácejícím se řádu. Smrtí Králova syna a dědice se uzavírá nejen masopust, ale i jedna epocha – a jakkoli se autorovi zdá vítězství nové doby nevyhnutelné, není triumfem, ale tragédií. Z autorovy skeptické perspektivy to znamená i ztrátu

autenticity venkova jako protiváhy města, ztrátu životní celistvosti a možnosti navázat nejzákladnější lidské vztahy.

Nejzazším krokem na Topolově (a nejen Topolově) cestě za dramatickou výpovědí, která staví na neuchopitelnosti mnohorozměrného života a potížích mezilidské komunikace, byla jeho následná „hra o třech situacích“ *Kočka na kolejích* (rozmn. 1969; prem. Divadlo za branou 23. 11. 1965). Toto drama nemá děj v běžném slova smyslu, je pojato jako jediná scéna, již do tří variujících situací rozděluje několik výstupů skupinky pronásledujících se mladíků. Jde vlastně o jednoaktovku, o dialog dvou postav: milenců Évi a Vény, kteří se uprostřed noci, během čekání na vlak na malé železniční zastávce, pokoušejí vyslovit svůj komplikovaný vztah i své životní pocity. Tento rytmizovaný lyrický dialog je zcela konkrétním, trýznivým rozhovorem dvojice, dvou jedinečných lidí opačného pohlaví i rozdílného naturelu. Současně ale nabývá i dimenze nadosobní, symbolické a existenciální. O svých postavách a jejich dřívějších osudech dává autor divákovi jen velmi málo informací, tato záměrná nedořečenost, nedourčenost a sémantická mnohoznačnost, ba mnohdy až nesrozumitelnost motivací se tu přitom stává významovou hodnotou, umocňující působení textu. To dotvrzují i slova, kterými režisér Krejča popsal autorovi své vnímání hry: „Moc se mi to líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to zatím nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakému porozumění. Místy mě to bere na duši, jako by mi to na ní dělalo uzlíky, na nich to pak všechno drží“ (Josef Topol a Divadlo za branou, 1995).

Autorova schopnost vystavět dialog, jehož nedourčenost adresáta provokuje k hledání klíče, k domýšlení a ke konfrontaci svého vnímání života s postoji postav, vtahuje tohoto adresáta do trýznivého bytí Évi a Vény a nechává ho s nimi prožít okamžiky lidského setkání a míjení. (Na takovémto působení hry se při jejím prvním uvedení nepochybně podílela i herecká dvojice Tříška – Tomášová.) Polarita abstraktního významu a konkrétního činu gradovala v závěru hry, který scénu, v níž se partneři semknou v oběti a uprostřed kolejí čekají na rychle přijíždějící vlak, umožňuje interpretovat jako náznak jejich sebevraždy, ale i jako obecnější, existenciální výraz ohrožené pozice člověka v moderní době.

Topolovou dramatikou české drama čechovovské inspirace vyvrcholilo (a zároveň i překonalo samo sebe) a otvíralo cestu k tvarovým výbojům soudobé evropské dramatiky.

■ Humoristická dramatika

Proměna poetiky dramatu zasáhla na sklonku padesátých let také dramatikou humoristickou, která rozvíjela tradiční formy zápletkové, situační a konverzační

veselohry, od třicátých let v těsném kontaktu s filmem. Velmi produktivní byl tento typ v období budovatelského dramatu, kdy byl považován za zábavnou lidovou formu přístupnou širokým diváckým vrstvám, která může sloužit jako vhodný nástroj propagandy, názorné předvedení aktuálního politického či společenského problému a také způsobu jeho správného řešení. Dozvuky tohoto pojetí však lze pozorovat i později, kdy takto pojaté veselohry byly již vytlačeny na okraj dramatické tvorby. Příkladem může být VOJTECH CACH a jeho veselohra *Moje teta – tvoje teta* (rozmn. 1959; 1960; prem. Horácké divadlo, Jihlava 31. 10. 1959; Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 15. 11. 1959), kterou napsal poté, co přešel od historických témat z dějin dělnického hnutí k humoristickému žánru. Hra je přiznanou parafrází Shakespearova *Romea a Julie*: láska mladých tu překoná vzájemnou zášť předsedů dvou úspěšných zemědělských družstev, napomůže ke zrušení záhumenků a přechodu k pokrokovějším formám kolektivního hospodaření. V komedii *Kateřina* (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo Ostrava 14. 10. 1961) pak má pracovní prostředí dolu už pouze funkci ornamentálního pozadí, dekorace, v jejíž prostorách se řeší osobní problémy postav.

Většina této dramatiky na přelomu desetiletí však – po vzoru Třetího přání Vratislava Blažka (prem. 1958) – usilovala o kritičtější a problémovější pohled na přítomnost a přecházela i do satirických poloh, přičemž kritičnost byla často vyvažována ideově „správným“ zakončením. To je případ hry JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Je libo cigaretu?* (rozmn. 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 11. 1. 1962), pojednávající o zmatcích, které mezi funkcionáři vyvolají cigarety fungující jako droga pravdy a zejména postava poctivého mladého dělníka, který dokáže, že skutečný komunista mluví pravdu i bez této drogy.

Hra OLDŘICHA DAŇKA *Svatba sňatkového podvodníka* (rozmn. 1961; 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 8. 11. 1961), živá situační fraška, navazující na langrovskou tradici komedie z městské i společenské periferie, může být příkladem toho, že dramatika tohoto typu ojediněle překročila svým dobovým diváckým ohlasem i obvyklý dosah žánru. Na hře srovnávající kapitalistickou minulost se socialistickou přítomností diváky i kritiku zaujal živý dialog a zápletka točící se kolem nalezených peněz a příkladu bývalého sňatkového podvodníka, který se vypracoval na zdatného dělníka.

Jako zásadní posun ve veseloherním žánru byly přijaty dramatické počátky JAROSLAVA DIETLA. Velkou popularitu získal bujarou „fraškou z blízké vesničky“ *Nepokojné hody svatě Kateřiny* (1959; prem. Divadlo S. K. Neumanna 28. 11. 1958), jejíž zápletka se odvíjí od motivu příznačného pro řízené a plánované hospodaření: vedení zemědělského družstva se snaží – marně – zatajit před nadřízenými z okresu, že při hodech porazili místo jednoho povoleného vepře dva. Již v této hře se přitom projeví vlastnosti, které v budoucnu budou doprovázet celou autorovu tvorbu: smysl pro časové téma a adekvátní formu, cit pro působivou situaci, humorný dialog a přesně odpozorovaný životní,

realistický detail. To vše mu dohromady umožňovalo přetvářet všední životní situace v divácky přitažlivé příběhy.

Moralistní rovinu Dietlova autorského nadání naznačila hra *Pohledte, pokušení!* (rozmn. 1959; 1960; prem. Divadlo S. K. Neumanna 23. 10. 1959) o mladém dělníkovi, který se z lásky zaplete do boje o pozice v malém podniku. Dietlovu schopnost rutinně produkovat další a další texty a dramatické příběhy pak prokázalo několik řemeslných komedií vzniklých rychle za sebou: *Čtyři z velkoměsta* (rozmn. 1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 17. 3. 1960), *Byli jednou dva* (rozmn. 1960; prem. Divadlo ABC 4. 11. 1960), *Etuda s kontrabasem* (rozmn. 1961), *Baron Kaplan* (rozmn. 1961) a *Senohrabské grácie* (rozmn. 1962; prem. Divadlo S. K. Neumanna 30. 6. 1961).

Nový zájem kritiky i publika tak Dietl získal až hrou *Nehoda* (rozmn. 1963; 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 17. 5. 1963), v němž dal příběhu situovanému mezi ministerské úředníky dramatický tvar zřetelně odvozený od francouzské hry Féliciena Marceaua Vajíčko (tehdy mimořádně populární díky inscenaci Městských divadel pražských v hlavní roli s Václavem Voskou), tedy formu volného, v čase plynoucího epického vyprávění ústředního hrdiny, které je zpřítomňováno a ilustrováno jednotlivými dialogickými scénami. Tematicky se tu pak Dietl dotkl aktuálních motivů společenské conformity, strachu vystoupit proti nadřazeným a mocnějším i problému osobní lidské odvahy, která však hrdinu nepotopí, ale absurdně pozdvihne na vyšší pozici a zapojí do mechanismu moci.

Dietlův talent psát „příběhy ze života“ se prosazoval souběžně na divadle i v televizi. Ta jej naplno objevila zejména při jeho spolupráci na populárním seriálu o současné socialistické vesnici *Tři chlapi v chalupě* (autor dal seriálu i stejnojmennou divadelní podobu, 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 9. 5. 1963) a v následujících desetiletích jej téměř zcela absorbovala (→ s. 571, kap. *Literatura v masových médiích: film, rozhlas a televize*).

Případ Jaroslava Dietla a některých dalších dramatiků (Otty Zelenky a zčásti také Oldřicha Daňka), kteří se v průběhu šedesátých let nebo v následných desetiletích přiklonili k televizi, poodkrývá jednu z příčin ústupu tradičních veseloherních žánrů. Jestliže se totiž tyto žánry z nově vznikající české dramatiky téměř ztratily, nebylo to pouze „vinou“ rozvíjejícího se hnutí divadel malých forem, které pro diváky a tvůrce představovaly progresivnější možnosti, jak v lehčím a divácky přístupném tvaru nastolovat časovou problematiku. Svůj podíl na tom měla i diferenciací funkcí mezi divadlem a televizí jako médii, které se v tomto období stalo specifickým fenoménem masové kultury a které je již svou povahou vstřícnější časovým dramatickým dílům realistické stylizace. To uvolnilo prostor pro hledání specifčnosti divadelní výpovědi.

Nový impuls

■ Poetika divadel malých forem

Výrazným podnětem pro zásadní proměnu českého dramatu bylo hnutí malých divadel, které na konci padesátých let započalo aktivitami divadel poezie a divadelním děním v pražské Redutě a Rokoku. Proti institucionalizované produkci, která byla svázána s víceméně tradiční představou dramatu, tu během několika málo let vykrytalizovalo zcela jiné pojetí divadla a také dramatického a divadelního textu.

V základu divadel malých forem, jak se jim začalo říkat, stál experiment, snaha najít nekonvenční prostředky, které by byly schopny nově oslovit diváka a jinak pojmenovat složitost žité reality. Malé scény preferovaly dosud okrajové formy či neznámé tvary (revue, kabaret, hudební či literárně-výtvarná koláž, pantomima, černé divadlo ad.), jakož i texty původně pro divadlo vůbec určené: čtenou poezii a prózu, vyprávění, anekdotu a podobně.

Přes velmi široké typové spektrum těchto divadel – od souborů rázu satirického, intelektuálního, poetického, literárně-kabaretního až po různé typy hudebních produkcí – spojoval většinu malých scén obdobný důraz na neuzavřenost divadelního tvaru, tedy pojetí divadla jako tvůrčí dílny. To bylo zpravidla doprovázeno rezignací na vytváření „objektivní“ divadelní iluze a tíhnutím k mozaikovému tvaru volně řazených – ideou spojených – scének, výstupů, čísel a dalších jednotlivin. Pokud se obracely k tradičnějším a literárnějším formám dramatického textu, inspirovaly se především soudobým absurdním divadlem, byly však schopny nově vidět a interpretovat i klasická díla.

Inscenace divadel malých forem často byly výsledkem kolektivního autorství, spojeného s principem kolektivního herectví a improvizace. Dotvářely se tedy nejen během zkoušek, ale i během repríz; toto hledání nacházelo výraz i v koncepci představení jako jevu vznikajícího na scéně právě teď a před očima diváků, tedy jako divadla „ve stadiu zrodu“. Protože se téměř výhradně jednalo o autorská divadla a autorské herectví, byla většina inscenací organicky spjata s konkrétními interprety tak těsně, že je v podstatě nebylo možné přenést na jinou scénu.

Důležitou formativní součástí hnutí byla, zejména zpočátku, i orientace na obrozující se populární hudbu. Kromě značného důrazu na mluvené slovo se

téměř všechna malá divadla vyjadřovala také, a někdy především, prostřednictvím soudobých hudebních stylů, které – ať už šlo o jazz, swing, šanson, big beat či rock-and-roll – představovaly pro adresáty kontakt s (donesávající tabuizovanou) západní kulturou.

Na rozdíl od dosavadního divadelnictví, které mnohdy místo dialogu a otevírání podstatných životních otázek předkládalo pouze předzjednané odpovědi, usilovala malá divadla šedesátých let – malá nejen co do využití jevištních forem, ale i co do rozměru sálů a souborů – o vytvoření intenzivního kontaktu mezi jevištěm a hledištěm. Chtěla obecenstvu poskytovat příležitosti k souhře a aktivní spoluúčasti s děním na scéně a vyhledávala proto nové, odlišné divadelní a dramatické formy. Zároveň pojmenovávala rozpory mezi hláсанou společenskou ideologií a stávající praxí a dotýkala se i bezprostředních existenciálních otázek a problémů mladých lidí – tím často přebírala roli přímého mluvčího mladé generace, jejíž životní pocit vyjadřovala.

Divadla tohoto typu záhy dosáhla, zvláště mezi mladými lidmi, neobyčejné popularity a ovlivnila způsob vnímání světa velké části jedné generace (a v průběhu svého trvání i generací dalších). Nový a odlišný pohled na svět, který přinášela, však zpočátku narazil na neporozumění a názory, které těmto souborům vyčítaly amatérismus a paradoxně i nedostatečnou společenskou angažovanost. Teprve od premiéry hry *Jonáš a tingl-tangl* v divadle Semafor v polovině roku 1962 začala poetiku malých divadel více respektovat i kritika a přiznala si, že tato divadla nejsou k aktuální současnosti netečná, ale že se angažují jinak a jiným jazykem.

■ Zakladatelské legendy: Divadlo Na Zábradlí a Semafor

Mimořádný úspěch text-appealových pořadů, které probíhaly od podzimu 1957 v pražské Redutě, inspiroval přechod autorské dvojice Vyskočil – Suchý a jejich spolupracovníků z vinárenského podniku do nově založeného Divadla Na Zábradlí, které zahájilo 9. prosince 1958 premiérou scénického lepopela **JIRÍHO SUCHÉHO** a **IVANA VYSKOČILA** *Kdyby tisíc klarinetů* (in *Začalo to Redutou*, 1964, ed. Iva Hercíková). Volně rozvíjené pásmo, v němž se hrané výjevy prolínaly s písněmi a pantomimou, bylo spojené antimilitaristickým motivem zbraní, které se náhodným přáním promění v hudební nástroje (tento motiv byl později zpracován i ve stejnojmenném filmu z roku 1964 v režii Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka). Suchý a Vyskočil byli podepsáni i pod hudební moraliťou *Faust, Markéta, služka a já* (rozmn. 1961; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001; prem. 27. 5. 1959), v níž za využití postupů antiiluzivního divadla svedli dohromady postavu Goethova Fausta s moderní Markétkou současné doby a rozvinuli dialog o morálních kvalitách člověka a relativitě jejich hodnocení.

Poetiku rané fáze Divadla Na Zábradlí určoval Ivan Vyskočil, který byl jeho uměleckým vedoucím do konce roku 1961. Charakterizoval ji volný autorsko-interpretační přístup, jenž kladl důraz na otevřenost tvůrčího procesu. Představení tvarově vycházela z text-appealových pásem a synkreticky kombinovala prvky „činoherní“ a hudebně-zábavné. Jejich organickou součástí v prvních třech sezonách bývala i pantomima. Důraz na slovo – ať již mluvené, nebo zpívané – tu nabýval rozmanitých podob, od nezávazného vtipu přes nonsense až po filozofující úvahu, vše s cílem narušit konvenční způsoby myšlení. V „činohře“ samotné se přitom zřetelně projevovaly i prvky předznamenávající pozdější orientaci Divadla Na Zábradlí na modelovou a absurdní dramaturgii (hra Ivana Vyskočila, Miloše Macourka a Pavla Kopty *Smutné Vánoce* nebo *Autostop* Václava Havla a Ivana Vyskočila).

„Neherecký“ typ Jiřího Suchého však nenalezl v tomto inscenačním směřování uplatnění. Již v polovině roku 1959 proto Suchý z Divadla Na Zábradlí odešel a hledal pro sebe prostor. Nakrátko se vrátil do Reduty, kde se pokusil o – následně nepovolené – pásmo *Pondělí je ve středu* (o muži, jemuž životní stereotypy sugerují, že je jiný den; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001). Ještě tentýž rok se mu podařilo založit divadlo Semafor, v němž mohl realizovat svůj záměr divadla písní, které by hudební komedii a muzikál propojovalo s jevištními poetickými klauniádami.

Původní umělecký záběr divadla byl velmi široký, měl zahrnovat – jak svědčí už název Se-ma-for – sedm malých forem: divadlo, divadlo poezie, divadlo pro děti, loutkové divadlo, výtvarné umění, pantomimu a film. Na počátku se také podařilo mnohé z projektu realizovat. Jako kabaret pro děti vznikla pohádková hra LUDVÍKA AŠKENAZYHO a LADISLAVA SMOLJAKA *Ukradený měsíc* (prem. 2. 4. 1960, podle stejnojmenné Aškenazyho prózy). Divadlo poezie představovaly mimo jiné jevištní pořad poezie, tance a hudby *Divadlo zázraků* (prem. 20. 2. 1960, rež. Jiří Vrba) a pásmo Jiřího Suchého *Papírové blues*, kombinující groteskní průvodní text s písněmi, diaprojekcí a poezií Christiana Morgensterna (in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 9, 2002; prem. 17. 2. 1961); na dalších pořadech spolupracovali také Jiří Ostermann a Jan Schneider. Loutková představení využívající kašírované masky



Jiří Suchý maluje vývěsní štít divadla Semafor

a oživlé rekvizity přineslo tzv. Divadlo masek Jana Švankmajera, které uvedlo inscenace *Škrobené hlavy* (prem. 28. 11. 1960), *Johanes doktor Faust* (prem. 30. 3. 1961) a *Sběratel stínů* (prem. 1961), a Černé divadlo Jiřího Srnce. Výtvarná díla na chodbách divadla vystavovali Pravoslav Sovák, Jan Švankmajer, Zdenek Seydl, fotograf Jan Lukas a další. Snahy o pantomimu a film zůstaly v této době nenaplněny.

Jako divácky nejpřitažlivější se ovšem projevil především projekt hudebního divadla a divadla písničků postaveného na autorské a později i herecké dvojici JIŘÍ SUCHÝ – JIŘÍ ŠLITR. První z nich byl autorem všech her, druhý napsal většinu hudby. Zahajovacím představením Semaforu se stal 30. října 1959 *Člověk z půdy* (in *Semafor*, 1964), hudební komedie kombinující dramatický text s písněmi. Spontánní divácký ohlas příběhu o podivínském pseudospisovatelé, jenž, obklopen ve svém půdním bytě rádoby uměleckými rekvizitami, žije zcela mimo realitu, píše knihy již dávno napsané a je posléze zamilovanou dvojicí mladých lidí usvědčen z životní lži, byl projevem dobové adorace mládí, jeho odporu vůči všemu strnulému a okouzlení rytmem jazzové hudby a tance. Naproti tomu kritika přijala hru velmi chladně. Třebaže se Suchý v ústřední postavě vysmíval některým rysům (jím jinak milované) meziválečné avantgardy a nikoli umělcům doby nedávno minulé, hra byla odsuzována pro svoji „nedostatečnou společenskou angažovanost“. Naprostého ideologického odsudku se pak dostalo Suchého druhé hře *Taková ztráta krve* (in *Semafor*, 1964; prem. 12. 10. 1960), poněkud černé komedii s detektivní zápletkou, ve které učitel skrývá v kabinetu nepodařený produkt své papírově dogmatické výchovy: vzorného holiče, jenž má v těle místo krve seno a v závěru hry se stává vrahem. Hra, která nepostrádala i hravé pasáže, byla poté zakázána a znovu uvedena až s přepracovaným závěrem 24. března 1961.

Už v předchozích dvou hrách, které alespoň zčásti zachovávaly prvky tradičního dramatu (dramatický děj, postavy), hrály podstatnou roli písničky, zcela dominantní se staly v pásmech inscenovaných písní, volně spojených reprodukováním naivním monologem zamilované dívky Zuzany, uvažující o sobě i lidech a věcech kolem sebe (*Zuzana je sama doma*, prem. 7. 5. 1960; *Zuzana je zase sama doma*, prem. 22. 10. 1961; *Zuzana není pro nikoho doma*, prem. 7. 3. 1965; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 9, 10*, obojí 2002). Jejich oblíbenost (většina z nich se téměř okamžitě stala hity) byla přitom dána nejen invenčními, a přitom lehce zapamatovatelnými melodiemi Jiřího Šlitra, který v nich navazoval na široký rejstřík žánrů moderní hudby, ale i nevšední obrazností Suchého osobitých, jemně ironických a jazykově vynalézavých textů. Písničky byly neoddělitelnou součástí i všech ostatních představení Semaforu a přispívaly k neopakovatelné atmosféře a velké popularitě divadla, které mělo rozhodující vliv na obnovu české populární hudby.

Rozvíjející se divadelní scénu zasáhlo na konci druhé sezony nucené vystěhování ze sálu Ve Smečkách pod smyšlenou záminkou havarijního stavu budovy. Soubor pak více než rok putoval po mnoha jevištích mimo centrum. Jeho repertoárovou novinkou

byla v této době znovuobnovená premiéra Suchého textu *Šest žen*, tedy čtení z fiktivního parodického deníku Jindřicha VIII. (prem. 4. 7. 1962 v plzeňské Alfě, původně v Redutě 20. 2. 1958; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 8*, 2001). V krizi se soubor ocitl po odchodu populárních pěveckých hvězd (Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Karel Štědrý) do existenčně zajištěného Rokoka.

Klíčovou inscenací, která zahájila novou etapu ve vývoji divadla, bylo uvedení Suchého hry *Jonáš a tingl-tangl* (in *Semafor*, 1964; prem. 18. 7. 1962). V kabaretním pásmu evokujícím zašlý svět šantánů a znovuoživujícím staré kabaretní formy (kuplet, šanson, hudební parodie a imitace, komický monolog, anekdota) se protagonisté divadla poprvé představili i jako svérázná herecká dvojice, v níž hravě lyrizující, rozevlátá snilkovská poloha Suchého (představení pamětníka, jenž vzpomíná na dávného kabaretiéra a zpřítomňuje jeho vystoupení) živě kontrastovala se Šlitrovou záměrnou hereckou toporností, pedanterií a strnulou komickou maskou. V Jonášovi vykrytalizoval osobitý typ autorského divadla, které, ač pečlivě nazkoušeno, působí na jevišti dojmem bezprostřednosti a improvizovanosti. Hra *Jonáš a tingl-tangl* byla nejen velkým diváckým úspěchem, ale postavila zcela na stranu Semaforu i divadelní kritiku – také díky ní divadlo získalo ještě v roce 1962 stále působiště v podzemním sále v pasáži Alfa na Václavském náměstí.

Nalezené herecké typy a tvar inscenace, která se skládala z volné struktury pestrých kabaretních čísel a dialogů, založených především na jazykové komice, protagonisté s úspěchem uplatnili nejen v pozdějším, tematicky navazujícím kabaretu *Jonáš a dr. Matrace*, který byl částečně i přímou satirickou reflexí společenské situace po srpnu 1968 (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*,



Jiří Suchý
a Jiří Šlitr
ve hře *Jonáš
a tingl-tangl*

1994; prem. 22. 5. 1969), ale také v jazzové opeře *Dobře placená procházka* (o mladých manželích, jejichž rozchod zkomplikuje zděděný milion liber určený jejich dosud nenarozenému dítěti; rozmn. 1966; in *Další knížka*, 1991; prem. 15. 6. 1965) a v samostatných hereckých recitálech obou protagonistů. Ty představily Suchého v roli pouličního zpěváka, jenž se svojí partnerkou po městských dvorcích sehrává scény ze Shakespeara Hamleta a Goethova Fausta (*Benefice*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 28. 9. 1966), a Šlitra jako pedantického pianistu a skladatele, který s dadaisticky vyznívajícím byrokratickým důsledností rozvíjí průběh a okolnosti nejrůznějších katastrof, jež se mohou přihodit v divadle (požár, povodeň, zemětřesení, válka), a způsoby, jak jim čelit (*Ďábel z Vinohrad*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 29. 9. 1966).

Samostatnou linii tvořily hry, v nichž se Suchý pokusil o experiment překonávající parametry jeho vlastní tvorby a do nichž výrazněji pronikla groteskní poloha a téma absurdnosti lidského bytí ve světě moci. K těmto pokusům patří *Sekta* (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 11. 5. 1965), hra o egoismu a sebezbožštění, jejíž hrdinka k vlastnímu uctění inscenuje za pomoci svých vyznavačů mysteriózní obřady, a hudební komedie s prvky hororu o pacientovi, jenž se marně snaží uprchnout z nemocnice se stoprocentní úmrtností (*Proč nám říkají poslední štace a mně Vrahoun, ptá se pan primář*, známé pod zkráceným titulem *Poslední štace*, rozmn. 1968; in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 2. 4. 1968).

Texty všech Suchého her byly souborně vydány v *Encyklopedii Jiřího Suchého 8–10* (2001–02), knižní znění však nevystihuje jejich proměny během jednotlivých repríz. Atmosféru inscenací, porozumivě jiskření mezi jevištěm a hledištěm, přibližují především jejich dílčí záznamy na zvukových nosičích.

V letech 1965–68 repertoár Semaforu doplňovaly písňové recitály (např. *Recitál Evy Olmerové*, prem. 22. 2. 1968) a také tvorba MIROSLAVA HORNÍČKA, ať již šlo o jeho talk-show *Hovory přes rampu* (insc. od 1965), nebo o *Recitál Hegerová – Horníček* (prem. 19. 2. 1966). Horníčkovu úsilí vystavět inscenaci na dialogu mezi jevištěm a hledištěm nabylo ve hře *Pokušitel* (prem. 13. 5. 1966) podobu příběhu o divákovi, který odmítne pasivně přihlížet divadelnímu představení a rozhodne se aktivně zasáhnout do děje.

V roce 1967 byla Jiřím Suchým do divadla angažována generačně mladší autorsko-herecká dvojice, která sice rovněž vyznávala osobité pojetí autorského divadla postaveného na slovním humoru a hudbě, na rozdíl od doposud převážně jazzového Semaforu však tíhla spíše k hudbě beatové. MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN působili od roku 1962 v poloprofesionálním Divadelním klubu Olympik ve Spálené ulici a v divadélku Sluníčko v Dětském domě na Příkopěch; v Semaforu tak mohli navázat na svá starší představení, vyvíjející se

od žánru kabaretně-revuální hry s písničkami (*Dva z Plivníku, Hoj, Štěchovice*, obě prem. 1962; *Nečekejte twist*, prem. 1963) k volnému, poloimprovizovanému text-appealovému pásmu (*Hit revue*, prem. 1964; *Hit show*, prem. 1965; *Návštěvní den*, prem. 1966). Dvojice přišla s vyzkoušeným tvarem osobitého text-appealového představení, v němž se mluvené slovo střídalo s písničkami populárních zpěváků (*Návštěvní den 1*, prem. 21. 10. 1967; *Návštěvní den 2*, prem. 1968). Poetika rozhovorů, předčítaných povídek a hraných scének byla založena především na groteskní verbální a dějové nadsázce, parodii a černém humoru (*Večer pro otrlé aneb Pět Pupáků*, prem. 5. 6. 1968). Její součástí byla i karikatura výchovné, vzdělávací a byrokratické stupidity a problémů mladých lidí (*Besídka zvláštní školy*, prem. 28. 4. 1967). Ke konci desetiletí, bezprostředně po okupaci, dostaly pořady Šimka a Grossmanna silně politický, často antisovětský ráz (*Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě*, prem. 27. 11. 1968). Texty povídek vyšly v několika souborech (*Besídka zvláštní školy*, 1969; *Návštěva cirkusu*, 1976, *Návštěvní den u Jiřího Grossmanna*, 1999, ad.), knižně byly vydány i scénáře televizní podoby *Návštěvních dnů* (1975).

■ Kabaretní a revuální pásma, parodie a satira:

Paravan, Rokoko a Večerní Brno

Poloamatérské divadlo Paravan, založené v roce 1959 v uprázdněné Redutě J. R. Pickem, navazovalo od svých prvních představení na poetiku tradičního literárního kabaretu, jak jej mezi válkami představovala Červená sedma. Svoji činnost zahájilo uvedením několika komponovaných kabaretních pásem literárních parodií, monologů (tzv. monoléček), epigramů, aforismů a satirických scének, které byly pospojovány určitým jednotícím motivem (židle v *Paravanu se židlemi*, prem. 1959; deštník v *Písničkách pod parapletem*, prem. 1960; obchod s uměním v *Písničkách za sedm*, prem. říjen 1961; motiv karet v *Komedii dell'arte* rozmn. 1961; in *Začalo to Redutou*, 1964; prem. 1961).

Neodmyslitelnou součástí představení byly původní i převzaté písně (hudbu skládali Miroslav Raichl, Jaroslav Jakoubek, Harry Macourek, Alexej Fried a Sláva Kunst) a především stylizovaný sebeironický herecký projev **J. R. PICKA** v roli konferenciéra, který místo obvyklých spojovacích textů recitoval – s typickou pomalou mluvou a neobyčejně důkladnou artikulací – své verše, epigramy a povídky. Předobraz řady výstupů, v nichž Pick s uměním charakterizační zkratky a neplakátové satiry kriticky reflektoval morální deformace novodobých „charakterů“ i rozpory své doby, lze nalézt v souborech veršů a próz *Parodivan* (1957), *Kladyátor* (1958) a *Monoléčky muže s plnovousem* (1961). Kromě Picka se na těchto pásmech autorsky podíleli také **PAVEL BOŠEK**, **JAROMÍR KINCL**, **JOSEF KOENIGSMARK** a **KAREL URBÁNEK**. Parodie dalšího spoluautora, **MILANA SCHULZE**, jsou uloženy v knize *Napalmanach* (1960).

Formu kabaretního pásma Pick využil i později: v pořadu složeném z oblíbených písniček a výstupů Červené sedmy a jiných starších kabaretů (*Všichni moji dědové aneb U Zvonu je candrbál*, rozmn. 1964; prem. 1962), v pásmu *Z Košíř až po Orinoko aneb Všichni moji otcové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 12; prem. 1964), které evokovalo atmosféru pražských dvorků a prvních tramských osad, či v kabaretu *Těpick, Shakespeare!* (rozmn. 1964, i prem.).

V roce 1960 Paravan v Redutě obnovil text-appealy. Prvního z nich (*Text-appeal 1*) se jako upomínka na zrod tohoto typu představení zúčastnili Jiří Suchý a Jiří Šlitr, v dalších poloimprovizovaných představeních účinkovala vedle kmenových členů Paravanu také řada hostů: Ivan Diviš, Rostislav Černý, své prózy zde četli Jiří Šotola, Josef Škvorecký a další (*Text-appeal 2*, prem. 1962; *Text-appeal vodní*, prem. 1962; *Jazz-appeal*, prem. 1962; *Text-appeal se sochami*, prem. 1963; *Silvestrovský text-appeal*, prem. 1963; *Kunst-appeal*, prem. 1964).

Souběžně soubor inscenoval i několik Pickových ucelenějších kabaretních parodií. Jednoduchý dějový půdorys hry *Trafikant Jan* (rozmn. 1962, i prem.) tvoří soutěžení trafikanta Jana s trafikantkou Janou. Inscenace *Dvě aktovky a diplomatka* (rozmn. 1963; prem. 5. 12. 1962) utvářely dvě krátké hříčky. Hrdinou první je spisovatel, který transformuje známá díla české literatury do jiných žánrů (např. pro děti vytvořil Dobrého vojáčka Švýčka), hrdinou druhé, kterou Pick napsal společně s Pavlem Boškem a Jaromírem Kinclem, je slepě přizpůsobivý reklamní pracovník – parodování zde byli nejen konkrétní spisovatelé (Jan Otčedrdášek, Jiří Trubač, Anna Zvedlmajerová), ale i autorské typy příznačné pro dobový literární život, které byly zesměšňovány prostřednictvím konfrontace jejich děl a životní reality. Ve hře *Jak jsem byl zavražděn* (rozmn. 1963; prem. 16. 10. 1963) vystavěl J. R. Pick na pozadí groteskního detektivního příběhu politickou satiru, mapující nezřetelnou hranici v chování a myšlení „soudruhů“ a „reakcionářů“. Groteskní prvky s příděchem absurdity se nacházejí i v *Amputaci JOSEFA EISMANNNA a ZDEŇKA ZAPLATY*, příběhu člověka, který byl proti své vůli oženěn na radnici s jinou nevěstou, protože to právě „vyžadovala chvíle“ (prem. 14. 5. 1964).

V divadelní sezoně 1962/63 se soubor plně profesionalizoval a přemístil na scénu Ve Smečkách (v sezoně 1964/65 se pak o tento divadelní sál dělil s nově vznikajícím Činoherním klubem). V novém prostředí se Paravan uvedl Pickovou nepřilíh úspěšnou hudební komedií zaměřenou proti pokrytectví všeho druhu *Danuše z Podještědí* (rozmn. 1963; prem. 10. 1. 1964). Její mladá hrdinka se rozhoduje, zda odejde z Prahy za prací do Liberce, a její osobnost se v snových představách rozdvouje na lepší a horší já.

V roce 1965 byl Paravan administrativně zrušen. O několik let později J. R. Pick založil v Radiopaláci kabaret *Au*, v němž v letech 1968–69 uváděl za spoluúčinkování četných hostů varietně koncipovaný „sex-appeal“ *Kabaret s nahou slečnou 1 a 2*, přitahující diváky i na tehdejší dobu odvážnou erotikou.

Divadlo Rokoko se pod vedením Darka Vostřela na přelomu desetiletí pokusilo navázat na předchozí revuální pásma *Vykradeno* (rozmn. 1961) a *Vzhůru po rio Botičo* (in *Smích i pláč i karabáč*, 1962) inscenovaná v roce 1958 a uvedlo hudební parafrázi českých pohádek a pověstí *Bapopo* (*Babička povídá pohádky*, rozmn. 1960; prem. duben 1959). Autorem pásma s náznakem společensko-kritického podtextu byl JOSEF KOENIGSMARK, autorsky se na něm dále podíleli DAREK VOSTŘEL (pod pseud. Kristián Bambus), EVA BEZDĚKOVÁ, JAN ŽÁČEK (pod pseud. Jiří Sup) a další. Texty písní napsal Jiří Suchý, hudbu složil Jiří Šlitř.

V následujících sezonách divadlo udržovalo dvě dramaturgické linie: na jedné straně lze v repertoáru pozorovat zřetelnou orientaci na celovečerní, formálně ucelené satirické hry, na straně druhé v Rokoku existovala velmi silná inklinace ke komerčně úspěšnému divadlu písní, založenému na popularitě pěveckých hvězd, která posléze od poloviny šedesátých let zcela převládla.

V průběhu šedesátých let byli v Rokoku postupně v angažmá Hana Hegerová, Eva Pilarová, Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Pavlína Filipovská, Karel Štědý, Karel Hála, Waldemar Matuška, Václav Neckář, Jiří Korn, sourozenci Ulrychovi, skupina Olympic a další. Především na hudební složce byla postavena jevištní pásma písní s jednoduchými spojovacími texty (obvykle se na nich podílelo více autorů), která se kromě průvodního dialogu Darka Vostřela a Jiřího Šaška skládala z aforismů a drobných satirických scének, těžících ze slovního vtípu a běžných dobových narážek (moralizující *Tartuffe 2.*, rozmn. 1961; prem. 11. 2. 1960; *Rokokokoktejl 1, 2*, prem. 6. 6. 1962 a 18. 9. 1963; prem. 16. 12. 1964; JIŘÍ SUP a další: *Rajský ostrov aneb Bejvávalo*, rozmn. 1969; prem. 24. 9. 1969, aj.). V obdobném duchu se neslo i představení *Chan & Son Company* (prem. 16. 13. 1964) JANA SCHNEIDRA. Tento textař napsal i lehkou perzifláž dobově módního absurdního dramatu na téma adeptů divadelního umění (*Čekání na slávu*, prem. 1. 1. 1966; část textu otištěna v Repertoáru malé scény 1966, č. 3). V druhé půli šedesátých let pak byla tato komponovaná hudební pásma doplňována také samostatnými recitály zpěváků (Osm lásek Waldemara Matušky, Listy důvěrné, Vzpomínky mi zůstanou, Natáčky s Pavlínou, Jak jsem vynalezl Olympic aj.).

Ambicióznější byla dramaturgická snaha o divadlo společenskokritické a satirické, vyjadřující se



Jan Schneider

k aktuální přítomnosti, které se však nevzdávalo svých hvězd a poskytovalo herecké příležitosti i populárním zpěvákům. Vzhledem k tomu, že Rokoko nedisponovalo dostatečnou autorskou základnou, jeho repertoár se opíral především o výpůjčky z jiných literatur, případně ze spřízněných divadel.

Repertoár se pohyboval v žánrovém rozpětí od klasické společenské satiry (Jerzy Broszkiewicz: *Filozof a blázen*, prem. 2. 5. 1963) ke grotesknímu zpodobení deformací současného světa tak, jak je přinesly aktovky *Kristýna* Jeremi Przybory, *Velký milenec* Jaroslawa Abramowa a *Trosečníci* Sławomira Mrożka (hráno společně s tit. *Trosečníci*, prem. 20. 2. 1963). Soubor nastudoval i pohádkové podobenství Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka a Miroslava Skály *Drak je drak aneb Kterak Žužličti k rozumu přišli*, převzaté z repertoáru Satirického divadla Večerní Brno (prem. 10. 12. 1963) a *Baladu z hadrů* Jiřího Voskovce a Jana Wericha (prem. 28. 11. 1965). Ojedinělým inscenačním počinem bylo uvedení groteskní hyperboly *Poslední cyklista* (prem. 7. 6. 1961), kterou v roce 1944 sehrála v terezínském ghettu satirická skupina Karla Švenka, dovádějící ad absurdum dobový vtíp, že „za všechno můžou Židi a cyklisti“ (v ústavu pro duševně choré se vzbouří jeho chovanci, uprchnou a pod heslem „Smrt cyklistům!“ terorizují své okolí).

Z pera domácích autorů JANA SCHNEIDRA, MIROSLAVA CIHLÁŘE a JAROSLAVA JAKOUBKA vzešla „hudební moralita z pozdního novověku na středověké téma J. A. Komenského“ *Labyrint světa a lusthaus srdce* (rozmn. 1963; prem. 24. 11. 1962). Jejím hrdinou je maturant, jemuž do povinné školní četby proniká soudobý život se svými dvěma krajnostmi: zjednodušeným, byrokraticko-dogmatickým výkladem světa a s iluzemi o rajském životě na Západě. Divácky populární byla také muzikálová adaptace *Filozofské historie* (rozmn. 1968; prem. 7. 3. 1968, hudba Zdeněk Petr, texty písní Ivo Fišer), v níž JAROSLAV DIETL s jemně ironizovaným sentimentem a řadou aktuálních narážek převyprávěl příběh studentské revolty proti nesmyslným zákazům.

Jediným výraznějším kmenovým autorem Rokoka s ambicí psát původní divadelní hry byl JIŘÍ SUP (vl. jm. Jan Žáček). 23. března 1962 měl premiéru jeho *Sen o bílém koni* napsaný na motivy Erenburgova Trustu D. E. a – přes četné satirické narážky na domácí poměry – varující před imperialistickou válečnou hrozbou. Pseudodetektivka *Konvenční vražda* (prem. 15. 4. 1966) mystifikovala diváka vyšetřováním vraždy, která se posléze objasní jako „vražda kádrová“. V *Katu a jeho Mydláři* (rozmn. 1967; prem. 15. 1. 1968), označeném jako „jarmareční horor z doby bělohorské“, autor volně transformoval známou katovskou historii směrem k politické aktualitě.

Důkazem toho, že kvalitní malé scény mohly vzniknout i mimo pražské centrum, bylo Satirické divadlo Večerní Brno.

Jeho předznamenáním bylo těsně poválečné divadélko Směr a improvizované estrádní večery v brněnském kině Jalta, kde se postupně sešli budoucí protagonisté divadla Lubo-

mír Černík, Vladimír Šís, Saša Resnikov, Boleslav Písařík, Ladislav Suchánek, Ladislav Štancel a další. Hlavní impulz pak vzešel z literární redakce brněnského rozhlasu, kde pod vedením Jana Skácela pracovali Miroslav Skála, Vlastimil Pantůček, Karel Tachovský, Olga Zezulová a externě Vladimír Fux. Část hereckého obsazení tvořili členové brněnského mládežnického Divadla Julia Fučíka.

Ve svých začátcích se Večerní Brno inspirovalo mimo jiné tvorbou polských kabaretů Syrena a Wagabunda, jejichž návštěvy v Československu v druhé polovině padesátých let měly značný ohlas, později však nezapřelo ani výrazný vliv poetiky Osvobozeného divadla. Prvním vystoupením ještě neinstitucionalizovaného souboru byly „živé satirické noviny“ *Večerní Brno* (prem. 21. 9. 1959 v divadélku Radost), příležitostné kabaretní pásmo, jehož název pak nové divadlo přijalo za své jméno. V prvních dvou sezonách soubor (zprvu bez stálého působiště, od druhé sezony se zázemím v Juranově domě) pokračoval v uvádění politickosatirických kabaretních pásem, konferovaných duem Lubomír Černík – Vilém Lamparter, která útočila nejen proti formálnosti všeho druhu, byrokratické bezduchosti a podobně, ale dotýkala se i oblasti privátních lidských vztahů. Autory pásem byli MIROSLAV SKÁLA a VLASTIMIL PANTŮČEK (*Anděl na střeše*, rozmn. 1961; prem. 26. 4. 1960; *Charleston v šest ráno*, rozmn. 1963; prem. 29. 6. 1961) a LUBOMÍR ČERNÍK (*Revolver a polibky*, prem. 13. 4. 1961). Dějově ucelenější bylo pásmo *Pozor, hodný pes!* (rozmn. 1961; prem. 26. 12. 1960), které jeho autoři MIROSLAV SKÁLA a VLADIMÍR FUX vystavěli okolo nápadu s pilulkami, jež umějí vzbudit umělý smích a optimismus.

Pro realizaci uměleckých záměrů divadla se však forma kabaretu záhy ukázala jako příliš úzká a svazující. Signálem, naznačujícím příklon k sevřenějšímu dramatickému tvaru (tento obrat byl spojen především s příchodem Evžena Sokolovského do funkce uměleckého šéfa), bylo inscenování satirické metafory Vladimira Majakovského Štěnice, demaskující novodobé socialistické měšťáctví. Hra – v aktualizující úpravě s četnými škrty a s titulem *Bestia štěnicensis* – měla premiéru 22. února 1962. Na ni bezprostředně navázala perzifláž *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (rozmn. 1963; 1965; prem. 27. 5. 1962), kterou „podle sebraných spisů W. Shakespeara, J. Laforguea a E. F. Buriana hlasitě diktoval a podepsal“ VLADIMÍR FUX. Prostřednictvím reinterpretovaných shakespearovských motivů a adresných narážek na byrokratismus, strnulost tisku či nekritizovatelnost institucí v ní prezentoval obraz společnosti, v níž proti zločinnému kultu osobnosti a vládě omezenosti (Elsinor) stojí zdravě kritický, plebejský pohled na svět (hrobníci).

Divácky nejuspěšnější inscenací Večerního Brna se stala pseudobáchorka *Drak je drak aneb Kterak Žužličtí k rozumu přišli* autorů Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka (rozmn. 1963; 1965; prem. 17. 1. 1965). Hra, travestující lidové pohádky a Dykovu hru Ondřej a drak, využívala principu divadla na divadle: kočovná herecká společnost v ní předvádí komedii

o lidech, kteří udržují při životě fámou o nebezpečném drakovi, protože jim to umožňuje svalit na něj vlastní chyby. V ostře satirickém záběru tak poukázala na to, že nikoli jen neosobní dějinné síly či represivní státní aparát, ale i přízpusobivost, pokrytectví, alibismus a občanská pasivita konkrétních lidí jsou příčinou společenského marasmu. Z aktualizovaných pohádkových motivů (především z Loupežnické pohádky Karla Čapka) vycházela i hra FRANTIŠKA PAVLÍČKA *Postaru se krást nedá* (1966; prem. 20. 4. 1966). Revuální hra Vladimíra Fuxe a Lubomíra Černíka *Akce H aneb Město má žízeň* (rozmn. 1963; 1965; prem. 22. 6. 1965) byla adaptací současné sovětské satirické hry Nebezpečnější než nepřítel autorů Aša a Rakova, v níž výsměšné zobrazení úředně vyhlášeného a byrokraticky vedeného boje s hloupostí upravovatelé přemístili z výrobního prostředí do exotického kalifátu.

Období společenské satiry ve Večerním Brně uzavřela travestie Havlíčkova básnického podobenství „nonstop-nonsens“ *Král-Vávra* MILANA UHDEHO (1965; prem. 26. 2. 1964). Cykličnost bezvýhodného děje, mechanické opakování replik a jejich pojmová vyprázdňenost odkazovaly k poetice absurdního divadla, k níž se v následujících letech dramaturgie Večerního Brna přihlásila i inscenací her Harolda Pintera, Roberta Gilla a Václava Havla. Obdobná byla i volná adaptace hry Žert Ch. D. Grabbeho, kterou LUDVÍK KUNDERA napsal pod titulem *Nežert* (rozmn. 1963; in *Ve Vánici*, 1997; prem. 8. 6. 1967).

Linie společensko-politické satiry zůstávala na repertoáru Večerního Brna i po jeho přestěhování do Divadla u Jakuba v roce 1964, avšak postupně oslabovala. Vedle travestie Vladimíra Fuxe a Augustina Kneifla *...alias Odyseea* (rozmn. 1965; prem. 25. 3. 1965), satirické hry Vratislava Blažka *Kde je Kuták?*, která byla v roce 1948 zakázána (prem. 28. 9. 1966), a hry *Zkáza rodiny, soukromého vlastnictví a státu a jejich záchrana skrze Stranu mírného pokroku v mezích zákona*, již Milan Uhde napsal podle Haškových dějin polofiktivní politické strany (prem. 7. 3. 1968), tak začal převládat všeobecně komediální, popřípadě satiricko-komediální repertoár z pera autorů většinou mimo okruh divadla. Příkladem může být scénická montáž z povídek Josefa Škvoreckého *Ze života lepší společnosti* (pod tit. *Střídání stráží v K.*, prem. 5. 11. 1966) nebo komedie o policejním vyšetřování případu znásilnění *Normálka* (rozmn. 1967; prem. Divadlo E. F. Buriana 14. 4. 1967, Satirické divadlo Večerní Brno 21. 9. 1967), kterou ZDENĚK MAHLER zpracoval také ve scénáři filmu *Svatba jako řemen* (f. 1967, rež. Jiří Krejčík).

V shakespeareovské parafrázi *Romeo a Julie aneb Ve Veroně se nevráždí* (rozmn. 1967; prem. 14. 12. 1967) vytvořil J. R. PICK negativ proslulému tématu o velké lásce a době vylíčením nemohoucího a zmarněného světa bez velkých citů, vášní a ideálů, v němž bývalí hrdinové (žijící nyní v klidu a dostatku své nudné, profánní životy) vzpomínají na minulost, kdy se opravdu něco dělo. K adresné politické satire se divadlo vrátilo na konci desetiletí úpravou hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Kat a blázen* Miroslava Skály, aktuálně reagující na srpnovou okupaci Československa (prem. 27. 9. 1968), a podstatně aktualizovanou hrou J. N. Nestroje *Svoboda v Kocourkově* (prem. 27. 11. 1968, uprav.

Miroslav Výlet
a Zdeněk Blažek
ve hře
Milana Uhdeho
Král-Vávra, 1964



Vlastimil Pantůček). V době politického tání byla inscenována také dramtizace protokolů Procesu s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským (VLADIMÍR ŠKUTINA: *Procesy/!*, prem. 30. 5. 1968).

■ Divadlo „jiné“: improvizované a sebereflexivní, nedivadlo

Ke specifickým podobám divadel malých forem patřily soubory navazující na poetiku text-appealů, rozvíjely ji však směrem k volně improvizované dialogické divadelní hře. Průkopníkem takovéhoho pojetí divadla a dramatického textu byl především IVAN VYSKOČIL, jenž si po odchodu z Divadla Na Zábřadlí vytvořil prostor pro vlastní prezentaci založením divadla, které příznačně nazval Nedivadlo. Jeho zahajovacím představením byla 11. ledna 1964 inscenace *Poslední den*, jejímiž autory a spoluherci byli PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ (in *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, 1996). Kromě jmenovaných patřil k Vyskočilovým partnerům v šedesátých letech, kdy Nedivadlo působilo v pražské Redutě (též pod názvem Nedivadlo – klub Reduta), především Leoš Suchařípa. Po textové a ideové stránce vstupovaly hry Nedivadla do širšího kontextu dobové inklinace k poe-
tice absurdity (→ s. 442, pododd. *Divadelní experimenty Ivana Vyskočila*).

Pavel Bošek vyvíjel i samostatné autorské aktivity: v šedesátých letech napsal divadelní pásma a hry, vycházející z obvyklých dobových satirických témat, které byly určeny pro vojenské kabarety (*Teta v divadle*, rozmn. 1963, i prem., s JIRÍM BILÝM; *Nástup na kulturu*, prem. 1963, s JAROMÍREM KINCLEM) a pro divadlo Paravan (*Dvě aktovky a diplomatka*, rozmn. 1963, i prem., s J. R. PICKEM a Jaromírem Kinclm), a literární kabaret *Co dělat po páté?* (prem. 1966, s Jaromírem Kinclm).

Liberecké *Studio Ypsilon* vzniklo v divadelní sezoně 1963/64 jako amatérský experimentální soubor Severočeského loutkového (od 1968 Naivního) divadla v Liberci z iniciativy výtvarníka, herce a dramatika JANA SCHMIDA. Ten byl nejen autorem, spoluautorem a úpravcem textů, které soubor hrál (jejich texty, respektive části, jsou otištěny v knize *Třináct vůní*, 1992), ale také jeho uměleckým vedoucím a režisérem. Od počátku přitom budoval osobitou a nezaměnitelnou divadelní poetiku, založenou na kolektivním herectví a improvizaci, kterou spojoval i se spontánní hravostí, stylizovanou naivitou a autoreflexí divadelní akce. Jeho inscenace kladly důraz na nové, objevné a nekonvenční zření věcí a vztahů, na jevištní experiment a syntetické propojení slovesné, herecké, hudební, scénografické a režijní složky. Tomuto pojetí nejlépe odpovídal tvar představení jako jevištní koláže a montáže, jejíž jednotlivé fragmentární, zdánlivě nesouvisející prvky, pocházející z nejrůznějších



Ukázka z představení divadla Ypsilon *Carmen* nejen podle Bizeta, Jan Schmid a Jitka Nováková, scéna Jaroslava Maliny

zdrojů – dobové dokumenty, různorodé informace, historická data, artefakty, předlohy cizích autorů a podobně – vytvářely v asociativních, kontrastních a konfrontačních vazbách vyšší významový celek.

Na tomto principu byla vystavěna již první inscenace souboru, dvoudílné *Encyklopedické heslo XX. století* (1. část, 1900–50, prem. 1964; 2. část, 1950–60, prem. 1965), v němž jeho autoři (na první části s Janem Schmidem spolupracoval KAREL NOVÁK) využili potenciální vnitřní dramatičnosti a poutavosti faktů a z vnější chronologicky uspořádaných jednotlivin odlišného řádu – připomínky klíčových historických událostí zde byly prokládány bagatelami typu inzerátů, statistik, novinářských zpráv, kuriozit, dobových šlágrů apod. – vytvořili příběh neklidného století.

Jako podklad Schmidovy úpravy *Carmen nejen podle Bizeta* (čas. Sešity pro mladou literaturu 1966, č. 6; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 8. 2. 1966) posloužilo libreto světoznámé opery, doplněné údaji o Bizetově životní cestě a jeho díle, spolu s instruktážními vstupy seznamujícími diváky například s technikou býčích zápasů či naukou o zbraních. Představení bylo předvedeno, jako by bylo tvořeno a studováno přímo na jevišti: některé árie byly herci zpívány, jiné se četly a čteny byly i scénické poznámky. S tímto tvarem souvisela i improvizovaná hravost, jakoby mimoděk generující estetizované trapno. Významným stylotvorným prvkem inscenace, pracující s naivními i banálními prvky žánru klasické opery, byly neustálé záměny rolí mezi herci (jednotlivé role byly zastoupeny určitými znaky, které si herci mezi sebou předávali). *Předposlední případ Léona Cliftona* (prem. 19. 1. 1967, spolu se ZDEŇKEM HOŘINKEM) transponoval žánr brakových detektivek do podoby absurdně laděného příběhu s legendárním hrdinou; hra *O tom, jak ona* (čas. Divadlo 1969, č. 10; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 28. 1. 1969) přes vnější banální zápletku zpronevěry peněz na poště směřovala především do oblasti intimních mezilidských vztahů a citů.

Specifickým typem představení a trvalou součástí repertoáru divadla byly *Takzvané večery na přidanou* (poprvé 1966), které byly věnovány volné kolektivní improvizaci. Kombinovaly písničky, rozhovory a improvizované scénky a situace, včetně takových „mimoestetických“ jevištních akcí, jako bylo reálné vaření či praní; podobný charakter měly i *Vánoční básničky takzvané na přidanou* (poprvé 4. 12. 1967).

Soubor se pokusil i o realizaci tzv. „nehratelných“ dramát: jako první uvedl částečně upravenou hru Henri Rousseaua *Návštěva na výstavě 1889* (prem. 23. 1. 1968), v níž kolektiv herců vytvořil iluzi Paříže jako metaforický obraz nepřátelského, anonymního a nepostižitelného města, obklopujícího poutníka-prostého venkovana s jeho manželkou a služkou. Ve světové premiéře pak byla 25. listopadu 1969 pod názvem *Picasso a jeho Touha chycená za ocas* volně provedena Picassova lyricko-groteskní komedie vyznačující se verbální nespoutaností a absurdními rozměry (zcela nehratelné části byly čteny),

doplněná na začátku údaji z Picassova života (vlastní text Picassovy hry otiskl roku 1967 Repertoár malé scény, č. 7).

Poněkud jinou formu divadelního experimentu měla – zejména pro budoucnost – představovat tvorba Divadla Husa na provázku (název byl vybrán podle knihy Jiřího Mahena). Divadlo vzniklo v září 1967 v Brně, zprvu na amatérské bázi generačně spřízněného sdružení profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol, spisovatelů, hudebníků a výtvarníků, zformovaného kolem divadelního pedagoga a dramaturga Bořivoje Srby, propagátora tzv. nepravidelné dramaturgie, tedy scénického využití původně nedivadelních textů. Jeho vůdčími osobnostmi byli režiséři Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauser. Na veřejnosti se soubor poprvé představil 15.–18. března 1968 montáží **ZDEŇKA POSPÍŠILA** *Panta rhei aneb Dějiny národu českého v kostce*, pásmem z *Šibeničnických písní* Christiana Morgensterna **EVY TÁLSKÉ** a balzakovskou adaptací **PETERA SCHERHAUFERA** *Umění platiti své dluhy a uspokojovati věřitele, aniž by bylo třeba vyjmouti jediný haléř z vlastní kapsy*. V rámci uměleckého směřování Husy na provázku zdivadelnil Zdeněk Pospíšil také satirickou skladbu Karla Havlíčka Borovského *Křest svatého Vladimíra* (prem. 25. 11. 1968).

■ Další literární produkce divadel malých forem

Divadla malých forem vytvářela v šedesátých letech mnohotvárný obraz rozmanitých divadelních, literárních a hudebních aktivit. Vedle nejvýznačnějších scén tak vznikla celá škála amatérských i profesionálních scén a souborů.

Ke kabaretním scénám postaveným na přímé komunikaci s divákem patřil mimo jiné také Miniaturní kabaret Luxor (1963–65), jehož vznik inicioval herec, konferenciér, zpěvák a výtvarník **EDUARD PERGNER**, když do kavárny na Václavském náměstí přivedl soubor, který v téměř stejném složení amatérsky působil již dříve v Kladně. Kromě volných text-appealových pořadů a autorových večerů přizvaných hostů byly v Luxoru uvedeny Pergnerovy poeticko-satirické kabarety. Zahajovacím představením byla hra *Přijme se bílá pant* (čas. Repertoár malé scény 1964, č. 4), s níž soubor již v sezoně 1962/63 hostoval ve Viole, následovaly *Ptačí schody* (prem. 1964) a *Pejsánkové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 2; prem. 5. 4. 1964).

Miniaturní kabaret Luxor byl i místem vystoupení dvojice **JAN VODŇANSKÝ** a **PETR SKOUMAL** a jejich hudebně-dramatických pořadů kombinujících osobitost Vodňanského textů a písní se Skoumalovou hudbou. Od roku 1965 tato dvojice hrála v text-appealech Ivana Vyskočila v Redutě (*Secese-Recese aneb Dvakrát dva*, prem. 1966), na sklonku desetiletí pak vystupovala v Činoherním klubu (*S úsměvem idiota*, prem. 19. 5. 1969; *S úsměvem donkichota*, prem. 20. 11. 1970).

Jan Vodňanský
a Petr Skoumal
v Činoherním klubu



S originální divadelní inspirací přišel amatérský, kabaretně-revuální soubor Dostavník, působící od roku 1965 v Malostranské besedě. Jeho poetiku ovlivnilo zejména hravé recesistické hnutí tzv. Krhútů, které s odkazem na T. R. Fielda rozvíjelo ideu smyšleného národa, vyznávajícího boha kanálů Lomikela a Prakršno, a představovalo osvobozující fantazii absurdních aspektů lidského života. Dějiny krhútského národa sepsal s nespoutaným slovtvorným novátorstvím hlavní protagonista divadla, „prarapl středního věku“ Ervín Hrych v *Krhútské kronice* (1967). V sále Malostranské besedy našla působiště také amatérská studentská divadelní skupina Antitalent, vedená bratry JIŘÍM a VLADIMÍREM JUSTOVÝMI, která zde mimo jiné uvedla autorské aktovky *Pohřební ústav* (prem. 14. 2. 1967) a *Sňatková kancelář* (prem. 1967), s nimiž soubor hostoval i v Divadle Na Zábřadlí.

V roce 1967 začalo v Malostranské besedě působit i intelektuálně hravé Divadlo Járy Cimrmana. Jeho založení předcházely rozhlasové pořady – fingoané přenosy z fiktivní Vinárny U pavouka vysílané v prosinci 1966, v nichž členové tzv. Společnosti pro rehabilitaci osobnosti a díla Járy Cimrmana (Zdeňek Svěrák, Jiří Šebánek, Ladislav Smoljak, Miloň Čepelka, Karel Velebný, režisérka Helena Philippová ad.) poprvé seznámili posluchače s objevením pozůstalosti zapomenutého českého génia – neexistujícího světoběžníka a polyhistora Járy Cimrmana, který, jak postupně vykristalizovalo, údajně žil na přelomu 19. a 20. století, v idylicky stylizované atmosféře sklonku rakousko-uherského mocnářství. Na této mystifikační hře pak bylo založeno i divadlo, které nemělo po celou dobu své existence jiný cíl než „vědecky fundovaně“ zprostředkovat divákům Cimrmanův život a jeho rozsáhlé, nedocenené dílo, zasahující do všech oblastí lidské činnosti v oblasti vědy a umění. Již od prvních představení (*Akt autorů ZDEŇKA SVĚRÁKA a JIŘÍHO ŠEBÁNKA*, 1992; prem. 4. 10. 1967; školská parodie *Vyšetřování ztráty třídní knihy* LADISLAVA SMOLJAKA, 1992;



Josef Škvorecký pokládá základní kámen divadla Jára Cimrmana, 1967

prem. 8. 11. 1967; Šebánková *Domáci zabijačka*, prem. 8. 12. 1968; večer nad operetním dílem Jára Cimrmana *Hospoda na mýtince* Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, in *Divadlo Jára Cimrmana*, 1987; prem. 17. 4. 1969, parodizující žánr operety) se ustálil prakticky neměnný tvar inscenací, jejichž první část tvořil odborný cimrmanovský seminář, složený z krátkých přednášek, zatímco ve druhé části představení následovala Cimrmanovi připisaná hraná aktovka, tematicky spjatá s předchozím výkladem. Součástí divadelní poetiky založené na osvobodivém intelektuálním humoru, vycházejícím z parodie, nonsensu, paradoxu, slovní a situační komiky byl i stylizovaně naivní, ochotnický toporný projev herců, kteří hráli i ženské role. Po rozštěpení souboru na konci sezony 1968/69, kdy z divadla odešli Helena Philippová a Jiří Šebánek, se vůdčí dvojicí stali Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak, kteří z něj posléze vytvořili jeden z nejspěšnějších projevů českého divadla, literatury a kultury následných desetiletí. Texty her byly souborně vydány v publikaci *Divadlo Jára Cimrmana* (1987) a ve stejnojmenném třináctidílném souboru (1992–94).

Úspěšnou regionální nonkonformní malou scénou bylo – zprvu amatérské – Kladivadlo, jehož název vznikl z titulu známé stati E. F. Buriana *Pojďte, lidé, na divadla, s železnými kladivama!* Divadlo založené PAVLEM FIALOU v roce 1958 v Broumově působilo od roku 1963 v Kadani, v srpnu 1965 se zprofesionalizovalo a přesídlilo do Ústí nad Labem. K prvním pořadům divadla patřila pásma

poezie (Fialova úprava Máchova *Máje*, prem. 11. 10. 1958; *Z veršů Vladimira Majakovského*, prem. 13. 10. 1960; pásma veršů Pavla Fialy s hudbou Bohumíra Vaňouse *Náš den*, prem. 25. 2. 1961, a *Láska a dvě variace*, prem. 30. 4. 1962). Později soubor uváděl poeticko-satirická kabaretní pásma stejné dvojice, již v titulech ozvláštňená používáním slovních zkomolenin a novotvarů: *Ať žije Harry Sakrament* (prem. 28. 4. 1961), *Jarčumák 1 a 2* (prem. 22. 8. 1961 a červen 1962); *Kabaret o myšilidech* (rozmn. 1962; prem. 25. 11. 1961), *Hudryáda a skorokodýl* (prem. 18. 5. 1963).

V následujících letech Fiala spolupracoval s hudebníkem Milanem Krejčíkem a pro Kladivadlo napsal sérii nefabulovaných her, rozehrávajících vždy určitou základní groteskní situaci: objevení lana do nebe, které obyčejnou českou rodinu pohne k vytvoření „zahradního státu“ (*Máslo*, čas. Repertoár malé scény 1965, č. 10; prem. 7. 4. 1965), pěší výlet (*Na českém dvorku*, in *Pravidla hry; Na českém dvorku*, rozmn. 1967; prem. 6. 2. 1967), případně plavbu čtyř vězňů na voru za svobodou (*Rackové*, prem. 24. 2. 1968). Groteskní kritika světa a pokřivených společenských a mezilidských vztahů (které odpovídal i jevištní projev herců, mimo jiné Uršuly Klukové a Josefa Dvořáka) charakterizovala také další Fialovy hry: *Podmáslí* (rozmn. 1967; prem. 30. 1. 1966), *Pravidla hry* (in *Pravidla hry; Na českém dvorku*, rozmn. 1967; prem. 18. 5. 1966), srpnovými událostmi poznamenaná „melodramatická inventura“ *Teď aneb Všecko je možné* (prem. 21. 9. 1968), antimilitaristické *Manévry* o paranoidním maniakovi, který nutí své okolí, aby se účastnilo jeho hry na nepřítele (1998; prem. 19. 6. 1969). Z jiných jevištních forem se v Kladivadle uplatnila například pantomima (pantomimické grotesky Bohumíra Valenty *Panáci*, prem. 19. 9. 1967; *Frňáci aneb Dvě hodiny pod parou*, prem. 15. 3. 1969).

K významnějším mimopražským divadlům patřila také plzeňská Alfa, která pod vedením Josefa Koenigsmarka uvedla kabaretní pořad MIROSLAVA SKÁLY a VLASTIMILA PANTŮČKA *Anděl na střeše* (rozmn. 1961), převzatý z repertoáru Večerního Brna (prem. 1961), Pickovu a Koenigsmarkovu utopickou revui *Dědeček v oleji* (rozmn. 1961, i prem.), činoherní adaptaci pohádkové loutkové hry Ludvíka Aškenazyho *Šlamastyka s měsícem* (1961; prem. 1963) a revuální pořady využívající různé hudební žánry a divadelní techniky (pantomimu, černé divadlo, tanec ad.) *Černý sen* a *Musím zpívat džez* (oba prem. 1963), v nichž účinkovala rytmická skupina Bohuslava Ondráčka a zpěváci Marta Kubišová a Václav Neckář.

V letech 1961–68 působilo v Ostravě zprvu amatérské, později poloamatérské Divadélko pod okapem, založené studenty tehdejšího ostravského Pedagogického institutu Luďkem Nekudou, Edvardem Schiffauerem, Petrem Ullmannem a Petrem Veselým (jako textař a autor se později uplatnil rovněž Ivan Binar). Po studentském večeru *H₃PO₄* (prem. 1961) a poetickém pásmu z díla Ludvíka Aškenazyho *Černá bedýnka* (prem. 1961) uvedlo ironicky a sarkasticky laděné kabarety postavené na generační výpovědi autorsko-herecké dvojice LUĐKA

NEKUDY a PETRA VESELÉHO *Ta rakev* (prem. 1962), *Šlápoty a Kabaret pro štěstí* (oba prem. 1963; text Kabaretu čas. Repertoár malé scény 1964, č. 9) a absurdní hříčku *Čekání na Agátu* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 6; prem. 1965). Nekuda byl i autorem satirického muzikálu *Skok* (prem. 1966), ironizujícího mýtus českých dějin, a minikomédie *Koníček* (čas. Repertoár malé scény 1967, č. 9; prem. 1967).

Pod původním názvem Institut pro potírání jevištních dekorací a divadelních obvyklostí navázalo na Divadélko pod okapem Divadlo Waterloo (později přejmenované na Divadelní klub Waterloo), a to jak personálně (k původním protagonistům Luďkovi Nekudovi, Ivanu Binarovi, Petru Ullmannovi a Edvardu Schiffauerovi přibyl Petr Podhrázký), tak i svou poetikou: kromě kabaretních pásem (*Čaj o páté přes deváté*, prem. 1968) uvedlo Waterloo i řadu text-appealových večerů (*Text-appeal pro staré pány*, *Text-appeal pro mladé pány*, *Vánoční text-appeal*, *Wat show 69*, vše prem. 1969) a recitály hostů (Hany Hegerové, Evy Olmerové, Pavla Boška, Miroslava Horníčka, Karla Kryla, Ivana Vyskočila). Inscenovány zde byly také hry uměleckého šéfa divadla Ludka Nekudy *Herkules a ptáci* a *Vražda u sloupu* (obě prem. 1969), aktovka TOMÁŠE SLÁMY *Kóta 13* (prem. 1969) a muzikálová parodie na špionážní filmy *Agent 3, 14159* (prem. 1969). Svůj vyhraněný politický postoj vůči režimu promítli členové divadla do montáže citátů z klasiků marx-leninismu a článků Varšavské smlouvy s událostmi ze srpna 1968 nazvané *Bouda* (prem. 1968) a do rece-sistické muzikálové perzifláže JOSEFA FRAISE a PETRA PODHRÁZKÉHO *Syn pluku*, parodující druhdy protežovanou Katajevovu prózu (in *Syn pluku a historie*, Mnichov 1987; prem. duben 1969). Repríza této hry se o rok později stala spolu s uvedením ukázek z Dürrenmattovy hry *Dvojník* zámkou k trestnímu stíhání celého souboru pro pobuřování a hanobení státu socialistické soustavy.

Krize řádu i jazyka: drama absurdní a modelové

Vedle divadel malých forem šedesátá léta zrodila také malá, studiová divadla, která nemířila do sféry žánrové synkreze, kabaretu a volných divadelních, literárních a hudebních pásem ani do sféry svobodné improvizace, nýbrž usilovala nově pojmout a interpretovat „tradičnější“ činoherní podoby divadla a pevného dramatického textu.

Tato divadla se stala zázemím pro původní dramatiky hlásící se k programu dramatu absurdního a modelového.

Takovým divadlem se v letech 1962–68 stalo Divadlo Na Zábradlí, když jeho režisér a umělecký vedoucí Jan Grossman začal důsledně uplatňovat svoji koncepci apelativního, problémového a analytického divadla s prvky absurdity. V tomto období byly v Divadle Na Zábradlí představeny klíčové postavy světové absurdní a modelové dramatiky (Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Sławomir Mrożek). Z domácí dramatiky pak byla mimo jiné uvedena i Grossmanova dramaturgická Procesu Franze Kafky (čas. Divadlo 1966, č. 6; prem. 26. 5. 1966) a také první absurdní hry Václava Havla (→ s. 445, pododd. *Absurdní drama Václava Havla*). Po Grossmanovu a Havlovu odchodu v roce 1968 v nastoupené dramaturgické linii víceméně pokračoval také jeho nástupce Jaroslav Gillar, který zde mimo jiné inscenoval v roce 1969 hru Ptákovina Milana Kundery.

Druhým divadlem, jehož dramaturgie se orientovala na moderně pojatou činohru, se stal Činoherní klub (→ s. 452, pododd. *Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu*). U jeho zrodu stáli dramatik a režisér Ladislav Smoček a divadelní teoretik a dramaturg Jaroslav Vostrý. K nim se záhy připojil režisér Jan Kačer, který s sebou přivedl z Ostravy část generační skupiny (režiséra Evžena Němce, scénografa Luboše Hružu, herce Ninu Divíškovou, Petra Čepka, Jiřího Hrzána, Františka Husáka aj.). Činoherní klub si vytvořil své osobité autorsko-dramatické zázemí. Z překladové dramatiky tvořily významnou součást repertoáru mimo jiné i inscenace z oblasti divadla absurdity (Edward Albee, Harold Pinter) a v nových překladech nastudovaná ruská klasika (N. V. Gogol, A. P. Čechov).

Spřízněným typem činoherního divadla-dílny tvůrců blízkého uměleckého názoru bylo také Divadlo za branou, založené v roce 1965 režisérem Otomarem Krejčou, dramaturgem Karlem Krausem, dramatikem Josefem Topolem

a herci Marií Tomášovou a Janem Třískou. Jeho repertoár tvořily především herecky a interpretačně náročné inscenace her Josefa Topola (→ s. 455, pododd. *Svébytná modelovost Topolových her*) a děl světové dramatiky (Michel de Ghelderode, A. P. Čechov, Jean Giraudoux, J. N. Nestroy aj.).

■ Počátky a specifika české modelové dramatiky

Schopnost „modelovat“ svět člověka utvářením specifických objektů, které jeho mnohost redukuje na podstatné a pojmenováníhodné, je přirozenou vlastností jazyka a literatury a uplatňuje se ve všech obdobích jejich vývoje. Nutně proto spoluutvářela i českou dramaturgii pojímanou jako napodobení skutečnosti. Šedesátá léta ovšem přišla se zcela jiným pojetím dramatu, které v opozici vůči předchozímu období svou modelovost nezastírá, ale naopak ji činí konstitutivním rysem poetiky. Společným znakem této dramatiky je chápání dramatu nikoli jako výseku reality, ale jako projektu svébytné jevištní skutečnosti, která není verifikovatelná realistickými kritérii pravděpodobnosti a k realitě za hranicemi jeviště se vyjadřuje prostřednictvím hyperbolizované analogie a metafory. Jednotlivé hry proto zpravidla nezakrývají subjektivnost autorské výpovědi, její hravou „vymyšlenost“ a „umělost“ nastolených dramatických situací a významových konstrukcí. Tato dramatika nechce vychovávat, nýbrž znepokojoval a provokovat. Nehledá to, co je v životě člověka a společnosti v souladu s vyšším (například historickým) řádem, nýbrž naopak to, co ukazuje na jeho absenci, nebo dokonce na fakt, že tento řád je spíše ne-řád. Hledání typického ustupuje snaze zachytit groteskní paradoxy.

Českou modelovou dramaturgii lze v zásadě rozdělit na dva souběžné a vzájemně se prostupující proudy. První byl nesen pocity životní absurdity, objevem smyslu, kterého může nabýt nesmysl, a objevem fráze a jazykového stereotypu, který nejenže ničí možnost mezilidského dorozumívání, ale utváří také svébytné mechanismy ovládající lidské osudy. Druhý proud využíval modelovosti divadelní hry k nastolování dramatických problémů a utváření podobenství, vyjadřujících se k žité přítomnosti dramatiků a jejich adresátů.

Poetika absurdity pronikala do českého dramatu a divadla pozvolna a v několika vlnách. Předzvěstí z konce čtyřicátých let byla Kainarova variace na Jarryho Krále Ubu (Ubu se vrací aneb Drščky nebudou, čas. Divadelní revue 1989; prem. Nové divadlo satiry 16. 2. 1949). Za první vlnu však lze považovat až teoretické reflexe především francouzsky psané absurdní dramatiky v časopisech (zvláště Divadlo a Světová literatura) na konci padesátých a v první třetině šedesátých let. Souběžně se však prvky absurdity spontánně objevovaly i v některých domácích divadelních aktivitách, zejména těch, jejichž iniciátorem byl Ivan Vyskočil.

Orientaci původní dramatické tvorby na problematiku absurdity světa doprovázelo uvádění reprezentantů světové absurdní dramatiky. Za první kontakt se západoevropskou absurdní dramatikou lze považovat uvedení Ioneskovy hry *Nosorožec* Divadlem E. F. Buriana, a to necelý rok po premiéře v Düsseldorfu (2. 7. 1960, rež. Karel Novák). Rozhodující přelom však nastal – obdobně jako v próze či poezii – v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště výrazně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, Eugèna Ioneska či Samuela Becketta. Za nejvýraznější inscenace lze považovat uvedení Albeeho hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (s tit. *Kdopak by se Kafky bál?*, Divadlo S. K. Neumanna 20. 12. 1963, rež. Václav Lohniský) a zejména sérii velmi úspěšných představení Divadla Na Zábradlí, které publiku představilo Jarryho *Krále Ubu* (16. 5. 1964, rež. Jan Grossman), Ioneskovy hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* (prem. 17. 12. 1964, rež. Václav Hudeček) a Beckettovo *Čekání na Godota* (prem. 18. 12. 1964, rež. Václav Hudeček). V polovině šedesátých let byly hry jmenovaných dramatiků k dispozici také v knižních souborech vydávaných nakladatelstvím Orbis.

Tento vliv absurdního divadla se ovšem prostupoval také se zájmem o švýcarského dramatika Friedricha Dürrenmatta a jeho parabolické a modelové hry. První uvedenou Dürrenmattovou hrou na české scéně byla 16. 10. 1959 *Návštěva staré dámy* (Divadlo ABC, rež. Miroslav Horníček), v následujících letech byly v českých a moravských divadlech hojně inscenovány i jeho další hry: *Frank Pátý* (Divadlo E. F. Buriana 28. 9. 1961, rež. Karel Novák), *Fyzikové* (Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 13. 4. 1963, Městská divadla pražská – Komorní divadlo 8. 5. 1963, rež. Ladislav Vymětal), *Herkules a Augiášův chlév* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň 14. 12. 1963, rež. Jan Fišer) a *Romulus Veliký* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo 25. 2. 1965, rež. Václav Hudeček). Dürrenmattovu dramatickou tvorbu průběžně reflektoval také časopis *Divadlo*, a v květnu 1964 jí dokonce věnoval monotematické číslo.

Povědomí o světové absurdní dramatičce a Dürrenmattově pojetí dramatu lze vystopovat v tvorbě téměř všech osobitých divadelních scén a autorských osobností druhé a třetí třetiny šedesátých let; míra těchto vlivů byla ovšem modifikována odlišnostmi inscenačních přístupů a poetikou jednotlivých dramatiků. Na rozdíl od západoevropské dramatiky čeští autoři nekladli takový důraz na existenciální a filozofický rozměr absurdity a paradoxu. Možnost prostřednictvím dramatu na jevišti modelovat nesmyslné mechanismy lidského fungování se jim totiž – obdobně jako dalším autorům v zemích východního bloku – prostupovala s potřebou vyjádřit se k nesmyslným mechanismům totalitního politického systému. Přinejmenším zpočátku se tak české drama více soustřeďovalo na komediálně satirické možnosti dramatických modelů a na hyperbolu jako konstitutivní prvek výpovědi o konkrétní společenské situaci.

Již dobová kritika ovšem zdůrazňovala, že nejde jen o frašky, jejichž cílem je zesměšnění konkrétních lidských nectností a chyb. Upozorňovala na fakt, že v této dramatičce jde o demonstraci deformací uvnitř společenského systému

a že umělá realita divadelního mikrosvěta je k realitě společenské ve vztahu volné, značně hyperbolizované analogie.

■ Divadelní experimenty Ivana Vyskočila

V tvorbě IVANA VYSKOČILA měly prvky groteskní absurdity významné místo již od doby jeho prvních textů a povídek, které prezentoval v rámci text-appealů v Redutě. Vyskočilův zájem o absurdní momenty lidského bytí a o groteskní hru se smyslem nesmyslu ovlivnil ale také počátky Divadla Na Zábradlí.

V době, kdy Vyskočil stál v jeho čele, divadlo uvedlo pohádku MILOŠE MACOURKA *Jedničky má papoušek* (rozmn. 1960; 1976; prem. 1959), jejichž sedm obrazů „pro malé děti a velké papoušky“ ironizovalo školu založenou na biflování. Morbidní groteska *Smutné Vánoce* (prem. 21. 10. 1960), kterou napsal Vyskočil a Macourek společně s PAVLEM KOPTOU, byla fantaskním podobenstvím o lidstvu, které přežívá jen díky zvrácenému obchodu s mrtvolami. Hra *Autostop* (rozmn. 1961; in *Humorem i satirou*, 1963; prem. Divadlo Na Zábradlí 15. 3. 1961), na níž Vyskočil spolupracoval s VÁCLAVEM HAVLEM, pak byla koncipována jako propojení monologické promluvy vypravěče, Demonstrátora, se scénickým zpřítomňováním (demonstracemi) obsahu jeho řeči. Scelujícím prvkem pásma relativně samostatných výstupů byl motiv autostopu jako okamžiku dočasného setkávání, spolužití či opětovného míjení. Absurdní (a také

kafkovskou) inspiraci prozrazuje například demonstrace nazvaná *Motorfóza* (in *Hovory s veverkou*, 1963, ed. J. R. Pick), v níž se přednášející během výkladu o metamorfóze člověka v motorové vozidlo sám promění v automobil: postupně ztrácí své lidské vlastnosti a nechává se ovládat odlidštěným mechanismem fantasmagorií a utkvělých představ.

Vyjádřením Vyskočilových autorско-hereckých ambicí bylo založení Nedivadla jako prostoru pro divadelní formu, která v návaznosti na text-appealy kombinuje vyprávění a improvizaci a názorné předvádění vyprávěného s průběžným komentováním předváděného. V „nedivadelním“ představení, jež je prezentováno jakoby ve stavu zrodu,



Ivan Vyskočil

vyrůstají satirické a groteskní situace z těsného kontaktu aktérů s divákem, jenž se stává svědkem a záhy i účastníkem jakési psychologicko-divadelní laboratoře. Předmětem zkoumání jsou mezilidské vztahy a hranice mezilidské komunikace, o nichž se pojednává s ironickou nadsázkou a v hraničním divadelním tvaru hravého, částečně improvizovaného vyprávění.

Prvky absurdního pojetí světa a s tím související jazykové hry byly patrné již v zahajovacím představení Neřivadla, experimentálním pořadu nazvaném *Poslední den* (přepis zvukového záznamu čas. Repertoár malé scény č. 10, 1964; prem. Reduta 11. 1. 1964), na jehož scénáři se vedle Ivana Vyskočila podíleli také PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ. Inscenace kombinovala poetiku text-appealu s tezí o nemožnosti mezilidské komunikace. Odvíjela se od představy vyhlášky, která od zítřka ruší platnost lidské řeči, a byla komponována jako promluvy sedmi neindividualizovaných lidí s alfabetickými jmény, kteří sedí za stolem a obrácení tváří do publika přednáší své repliky, texty a text-appealové povídky a slovně vyjadřují akce, aniž by k nim fyzicky docházelo a aniž by mezi nimi vznikala jakýkoli kontakt. Jejich snaha o dorozumění a navázání smysluplného dorozumívání vychází zcela naprázdno, neboť slova uzavřená do stereotypu rčení a frází již pro ně zcela ztratila svoji komunikativní funkci. Předsevzetí využít v maximální míře čas určený k poslednímu rozhovoru tak bylo demonstrováno jako nerealizovatelné: řeč přestala nést význam ještě před tím, než nesmyslná vyhláška vstoupí v platnost. (Výrazem nekomunikativnosti byly i pravidelné hudební vložky, které přicházely každých třináct minut bez ohledu na to, co se právě na jevišti dělo.)

Hromadění nepředvídatelných absurdit je charakteristickým rysem parodické hříčky *Křtiny v Hbřbvích aneb Blbá hra* (s tit. *O Rodný raně čili Padni, padouchu; Křtiny v Hbřbvích*, rozmn. 1969; odlišná varianta čas. Svět a divadlo 1992, č. 1–2; prem. Reduta říjen 1965). Destrukci lidské řeči tu demonstrují dvě rozdílná promluvová pásma dvou protagonistů: předsedy zemědělského družstva Oskara Vávry, „nejbohatšího družstevníka široko daleko v kraji“, a jeho bratra Julia, „šéfredaktora, docenta a děkana“, jenž touží po „rodné hroudě“ a po letech se vrací zpět do rodného domu. Zatímco bodrý družstevník své folklorní venkovanství proklamuje dialektem míchajícím prvky chodštiny, hanáčtiny, slovenštiny a slangových výrazů, nostalgické promluvy vykořeněného pražského intelektuála, venkovem okouzleného pseudovzdělance, jsou prostoupeny řadou floskulí, citátů a literárních parafrází, které mají podpořit zdánlivou hlubokomyslnost jeho úvah. Hra přitom paroduje nejen dobovou angažovanou dramaturgii, dějová klíše pokleslých románů, módní čechovovský dialog plný mnohoznačných zámlk a nedorozumění, ale i samotné postupy absurdního dramatu.

Nekontrolovatelný proud řeči se stal základním strukturním prvkem následujícího představení *Meziřeči* (čas. Divadlo 1966, č. 8; prem. Reduta 12. 4. 1966), které bezprostředně navazovalo na text-appealové *Večery jen tak*, v nichž

Vyskočil společně s Leošem Suchařípou improvizovaně přemítali a vyprávěli si o tom, co je divadlo a jak by se mělo hrát, aby byli diváci spokojeni. Obdobně tomu bylo i v Meziřečech, kde si protagonisté na začátku představení uvědomí svou situaci na jevišti, začnou si všímat diváků a také rozvíjet a řetězit své poznámky a teorie o obecnství a o divadle tak dlouho, až do nich zcela zabřednou a k provedení hry vůbec nedojde. Hra byla pojata jako „nápadník pro představení nebo představování si“ a vlastním a jediným tématem představení se stala „situace jeviště a hlediště, situace divadla“. Těžiště hry bylo přeneseno z jejího předmětu na samotný herní proces. Představení se tak stalo originálním a vědomým trapasem.

Jednu z variant Meziřečí Vyskočil publikoval v knižním souboru *Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry* (1967). Organicky je začlenil mezi své další texty určené ke čtení (jako návody k „vnitřnímu divadlu“), případně jako scénáře k jevištnímu vyprávění. Soubor kombinuje primární texty a výchozí situace s rámcovými úvahami, které tyto texty a situace dialogicky rozvádějí a analyzují.

Nejbliže k běžné podobě absurdního dramatu má v rámci tohoto souboru hra *Bráškové*, v níž je soukromí inženýra odpočívajícího ve svém bytě narušeno groteskní dvojicí dělníků, kteří přicházejí, aby zjistili „příčiny nefungování“. Za tím účelem celý byt zdevastují, pošpiní a pomažou medem a jeho majitele svými náladami přivedou na pokraj zhroutení, aniž by dali na jeho námitky, že voda, plyn a elektřina v tomto bytě nemohou fungovat, protože se při stavbě domu pozapomnělo na rozvody. Absurdní závěr, kdy navzdory této nepopiratelné realitě voda začne nečekaně téct a elektřina svítit, ovšem autora inspiruje k následnému typicky vyskočilovskému řetězci úvah o příčinách tohoto fungování, který vrcholí přesvědčivým pseudovysvětlením, že „to bude tím medem“. Příběh člověka, který se dostal do neobvyklé situace, vyjadřují i texty *Nejsem si jist I* a *Nejsem si jist II*. Text *Tajný tajný* Vyskočil pojmal jako příběh muže, jenž si uvědomí, že je tajným, a to dokonce tajným nasazeným na sebe sama. Současně je pojat jako instruktáž, která čtenáře připravuje na analogickou situaci. Povídka *Návštěva čili Návštěva o „poučeném zaměstnanci“* Hugo Houkovi, jenž se přizpůsobuje „tak dokonale, že on jako on, jako svébytná totožnost a jméno, přestal existovat“ a posléze přijde sám k sobě na návštěvu jako k někomu cizímu, představuje zpracování Vyskočilova námětu, jenž se stal předobrazem Havlovy dramatické prvotiny *Zahradní slavnost*. Společným rysem všech těchto „malých her“, specifických útvarů na pomezí epiky a dramatiky, je nejen uvolněná jazyková hra, ale i variování rozmanitých absurdních situací, v nichž jsou mechanicky jednající postavy vystaveny účelové manipulaci, případně se takovýchto manipulačních her aktivně zúčastňují, a to i za cenu ztráty vlastní identity.

Původně rozhlasová hra *Cesta do Úbic* (čas. Divadlo 1968, č. 4, jevištní varianta rozmn. 1990) byla žánrově vymezena podtitulem „Příběh pro říkání

a poslouchání“ a pojata jako uvolněná hra před mikrofonem, který snímá i ty zvuky, jež nemají být zveřejněny. Účinkující, kteří jsou současně dramatickými postavami a zároveň i sami sebou, předehrávají příběh cestujících, kteří se chtějí vlakem dostat do Úbic, jsou ale nuceni vystoupit na jakési neznámé stanici. Úbice zde symbolizují lepší budoucnost, ve skutečnosti jsou však jen klamnou nadějí, neboť lidé se chtějí dostat někam, kde již vlastně dávno jsou. Namačkaní v nádražní čekárně představují dav neschopný vlastního rozhodnutí, setrvávají v beckettovském napjatém čekání na něco, co nepřichází, zatímco přednosta stanice jako samozvaný režisér manipuluje s jejich osudy.

Mimo Nedivadlo byla na studentské scéně DAMU Disk inscenována Vyskočilova hra *O rodný raně čili Padni, padouchu* (in *O Rodný raně čili Padni, padouchu; Křtiny v Hbřbvič*, rozmn. 1969; prem. 8. 12. 1968), stylizovaná jako naučné představení pro učitelský sbor a studenty vyšších ročníků, která v bohaté škále výstupů parodovala žánrové stereotypy šestákových kovbojských příběhů.

■ Absurdní drama Václava Havla

Zosobněním českého absurdního dramatu šedesátých let se stal VÁCLAV HAVEL, který si z široké škály postupů nabízených poetikou absurdity nepřisvojil – na rozdíl od jiných dramatiků – jen dílčí prvky a postupy, ale svou tvorbou vyjadřoval klíčovou problematiku tohoto divadelního a literárního proudu, totiž problematiku krize a ztráty smyslu mezilidské komunikace.

Pro Havlovu dramatickou tvorbu šedesátých let měla nemalý význam skutečnost, že pracoval – nejprve jako jevištní technik, později jako asistent režie a dramaturg – v Divadle Na Zábradlí. V počátcích jej ovlivnila již zmíněná spolupráce s Ivanem Vyskočilem na hře *Autostop*; stejný námět leží také v základech Vyskočilovy povídky *Návštěva čili Návštěva* (knižně 1967 v souboru *Malé*



Václav Havel s herci Městského divadla v Kolíně při zkoušce hry *Vyrozumění*

hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry) a Havlovy dramatické prvotiny Zahradní slavnost.

Zahradní slavnost (1964; prem. Divadlo Na Zábradlí 3. 12. 1963) byla publikem a kritikou přijata jako mimořádná událost potvrzující nástup původní absurdní grotesky na česká jeviště a předznamenala poetiku autorovy další dramatické tvorby, založené na principu modelového zobrazení devalvace řeči a deformované mezilidské komunikace. Osu hry o čtyřech dějstvích utváří cesta hlavního hrdiny, který se po vzoru Odyssea nebo pohádkových postav vydává do světa, aby se v závěru vítězně vrátil domů. Hugo Pludek tu představuje typ člověka, jenž si v životě počíná podobně jako při hře v šachy sám proti sobě: prohraje-li na jedné straně, na straně druhé musí zaručeně vyhrát. Své schopnosti pohotově kombinovat dokáže využít při pronikání do bezobsažných zákonitostí a pravidel nesmyslných institucí. Jeho cestu světem, respektive jeho úřednickou kariéru, přitom Havel koncipuje jako parodii na dialektickou triádu teze, antiteze, synteze: Hugo se podílí na likvidaci Likvidačního úřadu, na jeho nahrazení stejně zbytečnou Zahajovačskou službou i na vzniku nové, „syntetické“ instituce nazvané Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Domů se pak vrací za situace, kdy již zcela ztratil sám sebe, a tudíž ani neví, kam přichází. Jeho integrace s nesmyslným světem je vykoupena ztrátou vlastní identity: na otázku vlastního otce, kdo vlastně je, v závěrečné replice odpovídá: „Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne!“

Postupy absurdní dramatiky umožnily Havlovi vystavět model světa, v němž nad individualitou a mravními kritérii dominuje obratná manipulace se slovy, neboť dorozumívací funkce jazyka je zde destruována a řeč se mění na tok frází a floskulí. Jakkoli promluvy postav mají formální podobu logických argumentů, jejich informační a věcná hodnota je mizivá – stávají se součástí společenského mechanismu, v němž bezobsažnost je zárukou úspěchu. Řečeno slovy Jana Grossmana z doslovu k prvnímu vydání díla, fráze je v Zahradní slavnosti hlavním aktérem, „osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, a odtržena od jedinečné skutečnosti, vyrábí a prosazuje skutečnost novou a vlastní“. Havlova metajazyková a metaliterární hra s frází přitom na sebe bere různé podoby, včetně rozmanitých aluzí, parafrází a citátů. Například otce hlavního hrdiny charakterizují nesmyslné variace na lidová přísloví („Kdo ví, kde má čmelák žihadlo, tomu nejsou kalhoty nikdy krátké!“), v řeči Hugovy matky se objevují sentimentální motivy české poezie („Vrátí se, Oldo? Jistě vrátí / a řekne tiše: maminko má, / jak je to hezké u nás doma!“) a úředníci Zahajovačské služby argumentují výroky z repertoáru dobových politických frází („každá zahradní slavnost by měla být především platformou zdravé, lidové a přitom ukázněné zábavy všech úředníků“).

Úředník, člověk vykonávající nejasnou a nejspíše zbytečnou práci, je typickou postavou prvních Havlových her. Blíže neurčený úřad tvoří také dějiště

jeho hry *Vyrozumění* (rozmn. 1965; in *Protokoly*, 1966; prem. Divadlo Na Zábřadlí 26. 7. 1965), vystavené na motivu boje o moc prostřednictvím nesmyslných reforem. Proti přirozenému chodu věcí je zde v první fázi postavena reforma s využitím nesrozumitelného umělého jazyka ptydepe, který má svou přesností, spolehlivostí a jednoznačností zajistit lepší fungování úřadu. Ve skutečnosti je však jen nástrojem soupeření mezi ředitelem a jeho náměstkem, jenž se prohlašuje za nositele změny a vzniklých zmatků využívá k převzetí moci. Když však nový systém ztroskotává, vrací se s falešnou kajícností do původní pozice: „Sám vděčně přijímám z rukou kolegy Grosse funkci jeho náměstka, a to především proto, abych mohl pilnou prací prokázat svou vůli pracovat v novém duchu a odčinit tak vše špatné, čeho jsem se v dobrém úmyslu dopustil.“ V kruhové kompozici hry ale ani tato další „nová“ koncepce není návratem k normálu, neboť stále stejní lidé zůstávají na svých místech a další z řady reforem sice odsuzuje jazyk ptydepe, místo něho však zavádí stejně nesrozumitelný a nesmyslný jazyk chorukor. Podobně jako v předchozí hře je tak i ve *Vyrozumění* hlavním aktérem „člověk systemizovaný“, z donucení i z vlastní vůle se zapojující do nadosobního mechanismu nesmyslných slov a společenských zvyklostí. V dobové atmosféře sílicího volání po reformě socialismu a jeho ekonomickém fungování pak Havlova hra vyjádřila pochyby autora o smyslu obdobných reforem bez změny podstaty systému.

Ústřední postavou Havlovy divadelní hry *Ztížená možnost soustředění* (rozmn. 1968; 1969; prem. Divadlo Na Zábřadlí 11. 4. 1968) je vědec Eduard Huml, který sice z řady obecných frází sestavuje filozofickou stať o morálce, hodnotách a smyslu lidského a společenského bytí, má však nemalé potíže s hodnotovými volbami ve svém osobním a citovém životě. Hra má mozaikovitou, kaleidoskopickou stavbu, v rychlých časoprostorových střizích se v ní střídají výjevy z protagonistova soukromého i pracovního života. Humlovo „filozofování“ se prostupuje s banálními, vzájemně zaměnitelnými rozhovory se ženou a milenkou a se snahou záhadného speciálního týmu uvést do chodu komplikovaný počítací stroj, s jehož pomocí chce proniknout do Humlova myšlenkového světa a objektivně poznat jeho názory. Chystané strojové interview se však neuskuteční, neboť popletený stroj má – na rozdíl od mechanicky fungujících lidí – své čtené, téměř „lidské“ vrtochy a posléze propadá „bludným myšlenkám“. V gradovaném závěru hry pak jevištní dění přerůstá do stále se stupňujícího vizuálního i zvukového chaosu, demonstrujícího myšlenkovou prázdnotu prostřednictvím nesouvislé série mechanicky opakovaných otázek a promluv, jen bezvýhodné stereotypní Humlovo živoření se rozšíří o další, tedy třetí ženu.

Základní principy Havlova pojetí absurdního dramatu zůstávaly stejné, *Ztížená možnost soustředění* však představovala krok od společenské satiry k zájmu o lidskou individualitu. U Havla se tu poprvé dostává do popředí komplikovanější jedinec a postava doktora Humla, který stereotypně osciluje

mezi dvěma (třemi) ženami, mezi rolemi manžela a milence, aniž by v některé z nich našel kýžený smysl života, je tu předmětem dramatického pozorování, nikoli však již předmětem jednoznačného odsudku. S jistou rezervou lze dokonce i uvažovat o některých autobiografických prvcích při kresbě této postavy, tedy o sémantickém rysu, který se v následujících desetiletích stal pro značnou část Havlovy dramatiky charakteristickým.

■ Od politické satiry ke groteskám

Postupy modelové hry satiricky vykreslující přítomnost a vládnoucí politický systém se v druhé a třetí třetině šedesátých let objevily u celé řady dalších autorů. Základním tématem českého dramatu tohoto období se stala všemohoucnost iracionálního systému, který ovládá i své tvůrce a který nedává prostor pro individuální hledání pravdy. Tomu odpovídala také inklinace k dramatické hyperbole, alegorii a ke kruhové kompozici, která společnost reflektuje jako stav, z něhož není úniku a v němž každý pokus o změnu končí návratem do výchozí situace. Jestliže Havlovy hry v tomto kontextu představují takřka vzorový příklad absurdní dramatiky, u ostatních autorů se hledání „smyslu nesmyslu“ postupovalo s mnoha dalšími inspiracemi a vlivy, které obraz české dramatiky výrazně diferencovaly.

K prvním modelovým dramatům, pohrávajícím si v groteskní nadsázce s tématem byrokratického aparátu, patřila také „rokoková libohra o dvou pauzách a jednom tanci“ *C. k. státní ženich* (1962; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 23. 12. 1961), kterou na motivy novely Poručík Kiže ruského spisovatele Jurije Tyňanova napsal LUDVÍK AŠKENAZY. Rozehrál v ní satirický příběh fiktivního, neexistující vojáka, jenž – zrozen v důsledku administrativní chyby a omylu mocných – projde strmou kariérou na císařském dvoře.

V první polovině šedesátých let byla – zejména v brněnském divadle, ale nejen v něm – velmi silná inspirace epickým divadlem Bertolta Brechta. Prokazatelné je to například v politické satíře, v „nonstop-nonsensu“ *Milana Uhdeho Král-Vávra* (1965; prem. Satirické divadlo Večerní Brno 26. 2. 1964). Tato groteskní hra je spjata s poetikou divadel malých forem a vyrůstá z tvaru kabaretní koláže, propojující hrané scény s lyrickými songy. Dramatik se tu pohybuje na pomezí absurdního dramatu a problémového apokryfu: inspiroval se Havlíčkovou lyrickoepickou skladbou o králi, jenž skrývá své oslí uši, a vytvořil tak svébytný hyperbolizovaný příběh o zemi řízené ne zcela přičetným ředitelem zemské poloosy, jenž má chování sedláka a myšlení úředníka. Autorita krále-Vávry a jeho společníků – tajemníka a holiče Kukulína a strýce národa Starého Vrby – je odvozena od lživého tvrzení a udržována prostřednictvím obrazu nepřítelů (druhá část zemské osy je údajně ovládána nepřátelskými „Engličany“) a navzájem se vylučujících nařízení a hesel. Ve skutečnosti je však tato

vláda velkým humbukem, který ale – díky aktivní spoluúčasti obyvatel – fakticky funguje. Systém falešných hesel a zásad utváří samočinný mechanismus, jenž i z odpůrců, kteří zprvu chtějí poznat pravdu, snadno vytváří nové posluhovače režimu. Obdobně jako u Havla absurdní výraz Uhdeho satiry umocňuje také způsob práce s jazykem, frázovitostí i neustálým opakováním stále stejných slov a vět, zdůrazňující mechaničnost odlidštěné řeči i myšlení (Kukulín: „Napište, že rozhovor probíhá v srdečném a přátelském ovzduší ve znamení naprosté shody ve všech projednávaných otázkách“).

Groteskní politická fráze prostupuje také repliky „vyvolených“ v *Zámku*, dramatické prvotině prozaika IVANA KLÍMY (rozmn. 1964; 1965; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 25. 10. 1964). Již název hry prozrazuje vědomou inspirací Franzem Kafkou, která se v Klímově dramatu projevila řadou konkrétních aluzí: nejen v jeho názvu a statutu hlavní postavy, kterou je „syn zeměměřiče“ Josef Kán, ale i využitím kafkovského tématu prázdného a odcizeného světa. Zámek – nebezpečně připomínající spisovatelství zámek na Dobříši – představuje v Klímově hře symbolickou, před světem uzavřenou instituci, jež by měla sloužit jako inspirativní tvůrčí prostředí pro vyvolené kapacity, ve skutečnosti však jen rafinovaně maskuje prázdnotu a nečinnost svého osazenstva. Josef Kán do tohoto prostředí přichází s dobrým úmyslem opravdu pracovat, záhy se však zaplétá do vyšetřování vraždy jednoho z prominentních obyvatel. Pátrání po vrahovi vrcholí rekonstrukcí zločinu, při níž se Josef stává figurantem a pravděpodobně – v duchu Dürrenmattovy dramatiky paradoxů – i další obětí, neboť obyvatelé Zámku jsou odhodláni chránit svou prázdnotu před každým, kdo ji prohlédne.

Ve hře *Porota* (rozmn. 1968; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 19. 4. 1969) zasadil Klíma téma bezvýchodnosti z krizového stavu společnosti do prostředí soudu. O vině a trestu muže obžalovaného z vraždy své snoubenky rozhoduje „nezávislá a nezaajatá“ porota soudců z lidu (Archivář, Inženýr, Kapitán, Mlékařka, Holič). Za zdánlivě regulérním soudním přelíčením se ale skrývá vykonstruovaný proces, jehož atmosféra evokuje politické procesy padesátých let: záhy se ukazuje, že obžalovaný byl již bez rozsudku popraven a chybějící šestý člen poroty zatčen. Rozhodování členů poroty tak ovlivňují nejen jejich životní zkušenosti a charakterové vlastnosti, ale také strach o sebe sama. Každý z nich stojí před morálním problémem: před rozhodnutím, zda podlehne nátlaku a pseudoargumentům a vysloví verdikt „vinen“. Z pěti porotců odolá pouze Archivář, muž s pamětí, jenž si uvědomuje marnost snahy dosáhnout spravedlnosti ve světě, v němž se „řídíme všichni zákony, které jsme nevytvořili, a odpovídáme na otázky, které jsme nepoložili“.

Další Klímovy hry *Mistr* (1967; prem. New York 1970), *Klára a dva páni*, *Cukrárna Myriam* (obě rozmn. 1968; prem. New York 1969) a *Ženich pro Marcelu* (rozmn. 1969) byly sice v šedesátých letech k dispozici v tištěné podobě, avšak na domácím jevišti se v této době již neobjevily. Nejblíže k postupům

absurdní dramatiky mělo drama Mistr, v němž se autor vrátil k žánru symbolického podobenství o člověku, kterého strach z pravdy zbavuje odvahy ke skutečnému, plnohodnotnému životu, a tím jej – v podtextu hry obrazně, v příběhové linii doslova – zabíjí. Děj hry se odehrává v rodinné vilce na okraji města, v níž dochází k sérii záhadných úmrtí. Ústřední postavou je mistr rakvářský, který do tohoto prostředí přichází ještě před tím, než je objevena první mrtvola, a který se stává utěшитelem pozůstalých i jejich bezděčným zpovědníkem: Mistr je tu symbolickou personifikací samotné Smrti, která pro- věřuje vnitřní sílu hrdinů.

Směřování MILANA KUNDERY k dramatické modelující prostřednictvím reálně vyhlížejících lidských situací obecnější soudy nad společenskou přítomností naznačila již jeho hra Majitelé klíčů. Jestliže ve své dramatické prvotině útočil na poklidné živoření měšťáků, kteří se marně pokoušejí vyhnout chodu dějin, svou následující hru, absurdní grotesku *Ptákovina* (1. verze s tit. *Dvě uši dvě svatby* rozmn. 1968; 2. verze čas. Divadlo 1969, č. 1; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 18. 1. 1969, Divadlo Na Zábradlí 12. 5. 1969) věnoval problematice obtížného hledání pravdy a partnerské lásky uprostřed odlidštěného systému, jenž funguje jen na principu odměn a trestů. Satirický rozměr Kunderovy hry je nesen groteskní postavou Předsedy, všemocného funkcionáře, jenž zasahuje do lidských životů na základě udání donašečů, a také postavou vnitřně rozpolceného servilního Ředitele, který v pudu sebezáchovy skrývá svou „lepší tvář“. Hra však současně obsahuje i typicky kunderovské téma střetu pohlaví a erotické manipulace. Autor obdobně jako v *Majitelích klíčů* paralelně rozvíjí dvě dějové linie, které se vzájemně významově doplňují a vykreslují atmosféru podlézavosti a neomezené moci. Zápletka první dějové linie, odehrávající se v prostředí základní školy, se odvíjí od pobuřujícího piktogramu, ve kterém Ředitel sám sebe na tabuli tajně a z rozmaru přirovná k ženskému přirození a který rozpoutá bizarní pátrání po delikventovi, jež vede i ke krutému tres- tání nevinných, včetně Ředitelovy přítelkyně. V druhé dějové linii, náležitější ke „směšným láskám“, se Řediteli nabídne možnost pomstít se za přítelčino ponížení: Předseda mu uloží, aby se pokusil svést jeho snoubenku, a tak pro- věřil její věrnost. Řediteli se to podaří, avšak tato „žena na pomezí nechutnosti a přitažlivosti“ nakonec v sérii intrik a manipulací zvítězí a začne svého milence vydírat a ovládat, neboť „moc je nejsladší, když je úplně nepřiměřená. Když blbec vládne moudrému, silný slabému, ohavná krásnému“.

V průběhu desetiletí se i česká absurdní dramatika pomalu vzdalovala od výchozích satiricko-komediálních poloh a mířila do sféry obecnějších, filozofičtějších výpovědí. Nejabstraktnější dramatický model životních stereotypů se podařilo vytvořit MILOŠI MACOURKOVĚ ve *Hře na Zuzanku* (rozmn. 1968; prem. Divadlo Na Zábradlí 20. 12. 1967). Terčem Macourkovy satiry už není konkrétní politika a společenská situace, nýbrž stereotypy v životě moderního člověka vůbec. Drama nemá souvislý děj, je spíš jakýmsi panoptikem groteskních

výjevů ze života jedné ženy od narození přes dětství v podivné rodině, školní docházku, všelijaká jednání na úřadech, manželství a péči o děti až po stáří zakončené pohřbem. Postavy jednají mechanicky a krutě, bez logické motivace, bez citu a soucitu (otec bije matku válečkem, strýc zastřelí tetu kvůli neoblíbené večeři, úředníci useknou Zuzance malíček, aby měla „zvláštní znamení“ apod.). Obraz jednoho průměrného lidského života je pak komentován postavou Pánaboha: roztržitého stvořitele, který má lidské osudy plně v moci, jemuž se ale jeho dílo stále nějak nedaří. Pocit absence smyslu života umocňuje opět i parodický jazyk, neboť v dramatických dialogích řeč jako prostředek vzájemné komunikace mezi lidmi poklesá na mechanickou všednodenní frázi, odpovídající různým sociálním prostředím (rodina, škola, zaměstnání).

PAVEL KOHOUT se k modelové dramatice přihlásil „cirkusovým představením s jednou pauzou“ *August August, august* (rozmn. 1967; 1968; prem. Divadlo na Vinohradech 12. 5. 1967). Využil v něm specifickou poetiku cirkusové komiky a metaforicky je vystavěl na protikladu mezi lidskými sny, krutostí světa a těch, kteří s ním manipulují. Ústřední postavou této alegorie je klaun, jenž touží „frizírovat vosum bílejších lupicánů“ (touží tedy po něčem, co je výsadou cirkusových ředitelů) a pro tento sen je ochoten učinit cokoli. Augustovým protihráčem je ředitel: pragmatický manipulátor, který mu sice nechává naději, avšak zároveň mu klade nesplnitelné podmínky – a když se Augustovi podaří všechny po klaunsku splnit, ředitel do manéže místo lipicánů nechá vpustit dravé šelmy.



Pavel Kohout

Specifickou polohu české absurdní dramatiky představovala dvojice alegorických her **JIRŤHO KOLÁŘE**, které vznikaly mimo dobový divadelní kontext a také se v době svého vzniku inscenace na českém jevišti nedočkaly. Obě nesou zřetelné rysy autorovy básnické a výtvarné techniky koláže a uměleckého experimentu: význam nového díla se utváří prostřednictvím montáže zdánlivě nesouvisejících částí a citací z uměleckých děl. Texty obou dramát kombinují verš, dialogy a pantomimické výstupy. *Mor v Athénách* (rozmn. 1965; in *Chléb náš vezdejší; Mor v Athénách*, 2000) je metaforickým vyjádřením autorova soudu nad zkaženým světem bez skrupulí a bez morálky. Otevírá jej pantomimická předehra Světlo světa, v níž žena, která na světlo světa vylezla z kanálu, rozehrává milostnou a záhy i agresivní hru s „mužskou paží“, třecí z ocelových plátů dekorace. Následující jediné dějství pak představuje složitě konstruovanou dramatickou strukturu neustále se proměňujících scén a situací: dva tucty dramatických postav rozehrávají variace na téma svodů násilí, agresivity a zla, kterým člověk v různých dějinných situacích opakovaně podléhá. Autor přitom pracuje s montáží nejrůznějších literárních citací a parafrází: například v titulu zmíněné líčení morové nákazy v Athénách je převzato z Lucretiovy básnické skladby *O přírodě*.

Úvodním dějištěm Kolářovy černé komedie *Chléb náš vezdejší* (německy s tit. *Unser täglich Brot*, 1966; česky rozmn. 1991; in *Chléb náš vezdejší; Mor v Athénách*, 2000), která nese „shakespearovský“ podtitul „Jáma – Komedie prázdná omylů“, je vězeňská cela. Člověk je tu prezentován jako trestanec a klaun, jenž marně hledá vysvobození ze své samoty. V následující sérii relativně samostatných výstupů se na scéně střídají dvojice postav, jejichž groteskně obrazné dialogy v nečekaných asociacích variují téma nedorozumění mezi partnery a mezi člověkem a vnějším světem. V centru těchto dialogů jsou pseudofolklorní slovní hry a metafyzické otázky, na něž se aktéři marně pokoušejí odpovědět: otázky v úvodu položené se v kruhové kompozici hry na konci opět vracejí.

V kontextu Kolářova literárního díla nejsou jeho dramatické texty ani tak návodem pro divadelní pohrávání si s metaforami, obrazy a pantomimickými výstupy, jako spíše specifickou podobou autorova básnického díla, pokusem o „zpředmětněnou, provedenou báseň“.

■ Modelové hry a grotesky v Činoherním klubu

Specifickou součástí české dramatické produkce šedesátých let tvořily hry vznikající v kontextu Činoherního klubu, scény, jež postupně vykristalizovala do podoby divadla založeného na originálním režijním uchopení předlohy a především na výrazných hereckých osobnostech mladší generace (Josef Abrhám, Petr Čepek, Nina Divíšková, Jiří Hrzán, Jiří Kodet, Pavel Landovský,

Vladimír Pucholt ad.). Tomu odpovídala i dramaturgie Činoherního klubu a také původní dramatika, která citlivě reagovala na soudobé trendy a zároveň je poněkud modifikovala, protože nechávala výrazný prostor pro herce.

Kmenovým dramatikem Činoherního klubu byl režisér LADISLAV SMOČEK, jehož hry se vracely především k problematice paradoxnosti lidského jednání v napjatých podmínkách a k otázce svobodné životní volby.

Jako víceméně modelová hra byla v dobovém kontextu přijímána již první, zakládající inscenace Činoherního klubu, Smočkovo drama *Piknik* (rozmn. 1966; in *Piknik; Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; Bludiště*, 1967; prem. 27. 2. 1965). Oddíl amerických vojáků, kteří se uprostřed druhé světové války ocitají v exotickém prostředí tropické tichomořské džungle, tu představuje skupinu lidí vytržených z normálních každodenních vazeb a postavených do extrémní situace, která probouzí džungli v člověku a v mezilidských vztazích. Precizně

vystavěné dramatické napětí vyrůstá z povahových odlišností jednotlivých členů průzkumné hlídky a mění se v sérii vzájemných averzí, slovních potyček a nakonec i fyzických střetů. Ve skupině, kterou opustil původní velitel, se vyhrocuje konflikt mezi Burdou, velením dočasně pověřeným nervózním intelektuálem bez přirozené autority, a agresivním Tallem, který postupně přebírá moc a násilím si podmaňuje další vojáky: cynického šprýmaře Smilea i přizpůsobivého slabocha Rozdena. Tento boj o sebeprosazení v extrémních podmínkách však posléze vyznívá jako nesmyslný, neboť osud postav směřuje k tragické tečce: v závěrečné scénické poznámce je jejich život ukončen krátkou přestřelkou s japonskou hlídkou.

Groteskní a tragikomické polohy lidského jednání Smoček vyjádřil v hrách *Bludiště a Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (obě rozmn. 1966; in *Piknik; Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; Bludiště*, 1967; společná prem.



Vladimír Pucholt ve hře Ladislava Smočka *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, Činoherní klub, 1966

9. 3. 1966). Bludiště má ze všech Smočkových her asi nejbližší k absurdnímu dramatu havlovského typu a k jeho aspiraci na jinotajnou výpověď o politické přítomnosti, pojaté jako uzavřený prostor, z kterého není úniku. Groteska s podtitulem „Pokus o interview před vchodem“ je postavena jako alegorické podobenství. Před vchodem do bludiště z vysokého živého plotu rozmlouvá Muž s Vrátným, který s úřednickou obřadností vpouští zájemce dovnitř, avšak v žádném případě nikomu nedovolí vyjít ven, neboť „když je tohle vchod, jo, tak to není zároveň východ“. Muž během dlouhého rozhovoru marně pátrá po osudu lidí, kteří do bludiště vstoupili, ale i po tom, zda nějaký „východ“ vůbec existuje. Sám ale nakonec hledá spásu v bludišti poté, co jej agresivní vrátný napadne se sekyrou v ruce.

Také v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho je tematizován uzavřený prostor – tentokrát ovšem nikoli jako něco, z čeho chtějí postavy uniknout, ale jako prostor samozřejmého bytí, který si titulní postava hájí. Dějištěm hry je staromódní pokojík, z něhož se po dvaceti letech podnájmu má vystěhovat titulní tragikomická postava, aby se uvolnilo místo pro Svatavu, stárnoucí dceru majitelky bytu, a jejího nastávajícího. Na první pohled mírný a spořádaný dr. Burke – nýmand a nadutý intelektuál, který sám sebe vnímá jako tvůrčího génia – se cítí ztrátou dosavadních jistot natolik ohrožen, že se proměňuje v násilníka ochotného hájit svůj životní prostor před vetřelci i za cenu vraždy. Výchozí situace tak plynule přerůstá v sérii domnělých vražd a v komické ukládání bezvládných těl do bezedné skříně. Komický účín černé frašky násobí stále narůstající hromady buchet – groteskního symbolu domácí pseudopohostinnosti – ale i autorova jazyková hra, která parodicky kombinuje obecnou češtinu většiny postav s chodským dialektem Svatavina nápadníka a s knižními, až archaickými promluvy Burkeho, jež svou literárností oscilují mezi obraznou promluvou a banální frází. Nejen díky tomu bylo Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho přijato jako jeden z nejzajímavějších výtvorů české dramatické literatury a stalo se jednou z nejhranějších her šedesátých let.

Osobitým způsobem poetiku Činoherního klubu rozvinula hra ALENY VOSTRÉ *Na koho to slovo padne* (rozmn. 1967; prem. 4. 12. 1966). Tato situační „komedie v šesti obrazech“ byla inspirována hereckými možnostmi konkrétních aktérů a počítala s jejich spontánní souhrou. Dialog jako by vznikal přímo před zraky diváků ze svobodné „hry“, která se stala ústředním tématem i kompozičním principem dramatické výstavby. Iniciátorem „hry ve hře“ je pánské trio, z jehož sázek a protiúkolů vzniká série komických gagů i absurdních situací. Samoučelná hra, jíž si kompenzují pocety vlastní méněcennosti a bezvýznamnosti, jako by jim nahrazovala autentický život. Protagonistou této hry i „hraní“ se přitom postupně stává muž, jehož úkolem je dát si rande se zpěvačkou, která trio zaujala v zahradní kavárničce. Zpočátku nevinná hra ovšem dostává nový rozměr ve chvíli, kdy je iniciátor žertu – nejdříve nešťastnou náhodou – uvězněn v květinovém stolku a posléze se stává obětí cíleného

mučení. Prostřednictvím formy konverzační komedie tak Vostrá rozvinula modelovou hru o nečestném jednání, díky němuž i zprvu bezvýznamný šprým může přerůst do podoby „nehrané“ a ponižující manipulace.

Téma malého člověka v krizové situaci ztvárnila Vostrá i v následující hře *Na ostří nože* (rozmn. 1969; prem. 4. 12. 1968). Zasadila ji do symbolického prostředí periferního činžáku u železniční trati, jehož jevištní podoba má podle scénické poznámky „zvláštním způsobem připomínat králíkárnou“. Půltucet simultánně sledovaných hracích prostorů odpovídá stejnému počtu odlišných životních způsobů. V centru dramatického dění pak stojí rodina s příznačným jménem Hrdinovi a zejména pan Hrdina, muž, který není schopen srovnat si v hlavě každodenní příval nových informací a podnětů. Poté, co si doslova zarazí nůž do vlastní hlavy, musí řešit řadu problémů: jak tuto „výstřednost“ zatajit před nejbližším okolím i jak ji posléze z těla šetrně odstranit. Pohledy do protagonistova chaotického myšlení jsou přitom ztvárňovány statickými snovými vizemi.

S inscenační praxí divadla souzněla, avšak z linie absurdních grotesek vybočovala hra PAVLA LANDOVSKÉHO *Hodinový hoteliér* (rozmn. 1969; prem. 12. 4. 1969). Realisticky psaná konverzační komedie se odehrává v chátrajícím pokoji kdysi přepychového bytu. Byt dvou staříků, z nichž první ve hře vystupuje jako „pan domácí“ a druhý jako bývalý majitel, se příležitostně stává hodinovým hotelem pro milenecký pár, ženatého muže a půvabnou studentku. Dívka se pokouší skomírající vztah ukončit a využívá k tomu přítomnosti obou starých mužů. Zatímco pro vulgárního „muže z lidu“ Fánu se možnost přihlížet důvěrné rozmluvě milenců stává vítanou příležitostí k uspokojení jeho voyeurství, kdysi intelektuál a dnes noční hlídač Hanzl prožívá pocity trapnosti a spoluúčasti. Představuje složitěho hrdinu, který se i v prostředí zdevastovaného bytu a podobně deformovaných mezilidských vztahů pokouší zachovat si smysl pro opravdové hodnoty. Tragický rozměr této postavy podtrhovalo v inscenaci v Činoherním klubu i obsazení: hlídače se zbytky aristokratických návyků hrál Oldřich Nový, jehož si dobové publikum zcela přirozeně spojovalo s rolemi elegantních lvů prvorepublikových salonů a noblesních gentlemanů. Právě postava „zkrachovalé existence“ dodala hře rozměr nostalgického ohlednutí za dobrými mravy starých časů.

■ Svěbytná modelovost Topolových her

Vlivu absurdního divadla se ve druhé polovině šedesátých let nevyhnul ani JOSEF TOPOL, jehož starší dramatika rozvíjela – ve spolupráci s Karlem Krausem a Otomarem Krejčou – českou podobu chechovovské dramatiky všedního dne. Topol ovšem nepřijímal principy absurdní dramatiky bezvýhradně a používal je jako dílčí součást složitější výstavby svých textů.



Josef Topol

Nejblíže k postupům absurdního dramatu, jeho důrazu na hyperbolizované groteskní situace a na hru s jazykem pokleslým na frázi, má Topolova aktovka *Slavík k večeři* (rozmn. 1967; prem. v autorově režii v Divadle za branou 2. 3. 1967). Toto drama Topol pojal jako podobenství o bezduché komunitě, ovládané iracionalitou a demagogií, ale i zde se zaměřil spíše na nadčasové nahlédnutí do světa náhod a omylů než na kritiku konkrétního společenského klimatu. Slovní hříčka v titulu obrazně pojmenovává proces destrukce člověka, který je předhozen jako „potrava“ nelidskému a nesmyslnému mechanismu, zosobněnému čtveřici vyšinité rodiny. Titulní postava hry, pan Slavík, během návštěvy

v rodině své vyvolené postupně poznává, že je to on, kdo bude k večeři. Konec morbidní zápletky podtrhuje stereotypnost pravidelně se opakujících rituálů: povedená rodinka pozvaného hosta zavraždí, stejně jako řadu předcházejících nápadníků. Pan Slavík však na smrt odchází s přesvědčením, že cokoli se stane, bude jen sen, ze kterého je možné se probudit.

Podtitul „hra ve snu“ naznačuje, že dramatik hru interpretoval jako záznam snu. Odkazuje však také ke specifickému Topolovu pojetí dramatu, které v této době mířilo od evokace reality k abstraktním modelům ztvárněním uzlových témat lidského života, lásky a smrti, které ale před racionálními dramatickými konstrukcemi dává přednost spíše prchavosti prožitku a mnohovýznamovým „snovým“ asociacím. V aktovce *Hodina lásky* (rozmn. 1968; 1969; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 24. 6. 1968, Divadlo za branou 14. 12. 1968) Topol formu „hry ve snu“ posunul do roviny „snu ve hře“. Částečně se zde vrátil k tematice hry *Kočka na kolejích*, k dialogu partnerské dvojice, která těžce řeší budoucnost milostného vztahu. Jména dvojice postav se liší jen mluvnickým rodem: muž a žena, El a Ela, se setkávají ve spoře vybaveném pokoji. El přišel oznámit, že odjíždí „daleko, navždycky“. Do odjezdu zbývá přesně šedesát minut a začíná tedy hodina jejich posledního milostného setkání před definitivním rozchodem. Jejich dialog narušuje stará Teti, nerudná a závistivá žena ukrytá za závěsem, jejíž poznámky a písňě působí jako memento smrtelnosti člověka, symbol neúprosného plynutí času a nemožnosti návratu. V poslední minutě vypjatých emocí však El dostává telegram, z něhož se dozvídá, že je cesta odvolána. Okamžik lásky se rozpadá se zjištěním, že odloučení není nutné. K odcizení paradoxně dochází právě tehdy, když nebezpečí rozchodu pomínulo: El v klidu odchází za pracovními povinnostmi a Ela zůstává sama s Teti,

kteřá zpívá svou nostalgickou píseň o marnosti lidského snažení: „O hodince lásky sníme / než se rozední – / sen se přetrh a my víme, / když se z něho probouzíme, / že byl poslední.“

Topolovy aktovky Slavík k večeri a Hodina lásky se vyznačují snahou postihnout okamžik lidského života v jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti. Jsou to hry protnuté básnickými obrazy, které se vzpírají racionálnímu popisu a v nichž autor abstrahuje od věčné reality, oslabuje příběh a posiluje důraz na specifičnost situace, v níž se postavy ocitají. Topol záměrně opomíjel společenské a politické souvislosti a v souladu s programem Divadla za branou se věnoval ryze niterným pocitům osamělého jedince, jeho iracionálnímu, vnitřnímu vidění v konfrontaci s okolím.

■ Drama problémů a podobenství

Dramatika životní absurdity byla nejvyhraněnější podobou dobové snahy nevytvářet mimetické obrazy reality, ale vyjadřovat se k současnosti prostřednictvím dramatických modelů, které v hyperbole podávají autorovo vnímání života a společnosti. Úsilí o zobrazení bezmocného člověka uprostřed odlidštěného světa ovšem vedlo také ke vzniku druhé dramatické linie, která spíše než ke grotesknímu vyhocování dramatických situací a k evokaci pocitů nesmyslnosti lidského bytí směřovala k filozofujícím a úvahovým promluvám. Vznikaly tak hry, které svět vnímaly a vyjadřovaly jako paradox, kladoucí autorovi i divákovi otázky vlastní mravní odpovědnosti za stav věcí veřejných. Hrdinové těchto dramát bývají autory postaveni před nutnost řešit problém, přemýšlet o sobě samém, o hranicích své domnělé svobody a svém místě ve společenském mechanismu. Obdobně jako postavy absurdních dramát tomuto mechanismu zpravidla podléhají, na rozdíl od nich však tuto svou situaci reflektují a snaží se ji pojmenovávat, neboť jejich jazyk a myšlení zpravidla ještě nepoklesly na bezobsažnou frázi.

Mnohovýznamové dramatické podobenství o paradoxech vytvořil ZDENĚK MAHLER ve hře, jejíž první, prozaicko-dramatická verze byla publikována časopisecky pod názvem *U zdi* (čas. Divadlo 1962, č. 6) a jež byla pod titulem *Mlýn* (rozmn. 1965) poprvé uvedena ve Slovenském národním divadle v Bratislavě (18. 5. 1965) v režii Otomara Krejči. Drama s podtitulem „Šaškárna o deseti obrazech“ se odehrává za okupace ve vojenském výcvikovém prostoru a v přilehlém koncentračním táboře; tyto historické reálie ovšem slouží jen jako pozadí pro zobrazení modelu současného světa. Protagonisté Mahlerova dramatu sprádají racionální, rafinovaně konstruované plány, marně se však snaží čelit náhodám a nepředvídatelným zvratům, které jejich záměry destruuje, až nakonec i oni sami podléhají zvrácenému mechanismu všemocného režimu. Z několika dějových linií složitě konstruované dramatické stavby

vystupuje příběh nacistického provokatéra, uvádějícího do chodu „mlýn událostí“, který nakonec semele i jej samého. Provokatér v roli anglického parashutisty pronikne do české odbojové organizace, při chaotické bojové akci však usmrtí správce koncentračního tábora a v závěru hry je zastřelen na rozkaz velitele, který jeho akci zneužil k vlastním cílům. (Podstatnou dějovou rovinu hry tvoří výjevy z natáčení fingovaného dokumentárního filmu o úspěších nacistického vojska, v němž židovští vězni slouží jako terče při střelbě ostrými náboji.)

Ve snaze vyjádřit kritický postoj k současnosti se česká problémová dramatika často obracela k formě dramatických parabol, apokryfních podobenství využívajících historických paralel a literárních parafrází.

Typickým příkladem takového dramatu je hra **OLDŘICHA DAŇKA** *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* s podtitulem „Příběh o třetí sedmé druhé kohorty královské gardy z roku nula“ (1966; prem. Divadlo E. F. Buriana 14. 1. 1966). Pro výstavbu problémové situace v dürrenmattovském duchu si autor vybral motiv z Evangelia podle Matouše, v němž judský král Herodes rozkáže pobít v Betlémě a jeho okolí všechny chlapce ve věku do dvou let. Hlavními aktéry apokryfu jsou vojáci, jejichž úkolem je toto vraždění vykonat a kteří řeší obtížné dilema: odmítnout rozkaz a ohrozit sebe sama, nebo ztratit vlastní důstojnost. Tím, že se jednotka rozhodne rozkaz splnit, ovšem její potíže nekončí. Po králově smrti a nástupu nové panovnice mají být její členové potrestáni za to, že rozkaz splnili „s nadšením a neúměrnou krutostí“. Proces, ilustrující paradoxy kolektivní viny a nutnost osobní mravní zodpovědnosti, končí popravou jediného „nevinného“ vojáka, jenž odmítl akci velet, a sebevraždou žalobce: důstojníka, který dosud bez pochybností plnil příkazy moci a nepřipouštěl si vlastní odpovědnost.

Značnou popularitu si v šedesátých letech získalo drama brněnských autorů **MILOŠE REJNUŠE** a **VÁCLAVA RENČE** *Královské vraždění* (rozmn. 1966; přeprac. verze rozmn. 1967; prem. s tit. *Jed z Elsinoru* Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 29. 10. 1966).

Drama vzniklo jevištním přepracováním Rejnušovy rozhlasové hry *Urhamlet* (rozmn. 1966; in *Cesta všelikeho těla*, 1969), kterou Václav Renč převzal z Rejnušovy literární pozůstalosti. Divadelní verze se od textu Rejnušova Urhamleta odlišuje zvláště rozčleněním děje do pěti jednání, důslednějším uplatněním blankversu a sloučením postavy Polonia s původně samostatnou postavou Soudce; fabule i myšlenkové poselství předlohy zůstaly zachovány.

Královské vraždění je vystavěno jako rekonstrukce událostí, jež předcházely ději Shakespearovy tragédie Hamlet: začíná pátráním po příčinách královny náhlé smrti a končí Hamletovým setkáním s duchem zesnulého otce. Hlavní postavou Renč učinil kancléře Polonia, jehož úkolem je ještě před korunovaci

nového krále zločin prošetřit. Polonius zjistí pravdu, je však postaven před rozhodování, zda má svá zjištění zveřejnit. Učiní-li tak, ohrozí soudržnost vlasti, ohrožované vpádem norského vojska. Označí-li však za vrahy Nory, jak si to přeje Klaudius, dánský národ se sice semkne proti nepříteli, avšak bude nadále klamán a žít pod vládou zločince. Pro kritické založení společenské a literární atmosféry šedesátých let je příznačné, že i v Královském vraždění nad individuální vůlí k odhalení pravdy nakonec vítězí lež, omlouvající se vyššími politickými zájmy, a konflikt cti a odpovědnosti se podepíše i na protagonistově charakteru, který je zatížen vědomím viny a vlastního selhání.

O veršovaný dramatický apokryf se pokusil rovněž MILAN UHDE ve hře *Děvka z města Théby* (rozmn. 1967; prem. Národní – Tylovo divadlo 5. 4. 1967). Parafrazí Sofoklovy antické tragédie *Antigona* pojal jako dramatickou úvahu nad mocí a jejími přísluhovači. Zestárlý thébský vladař Kreón, zaštiťující se tezí, že je nutno vždy znovu usilovat o nemožné, aby bylo dosaženo možného, se pokouší udržet svou moc nad městem poté, co odstranil právoplatného dědice trůnu a obklopil se suitou bezcharakterních příznivců. Proti němu stojí kritická a svobodomyšlná neteř Antigona. Ta však není schopna převzít odpovědnost ani ve chvíli, kdy jí Kreón překvapivě nabídne, aby jej zabila a zmocnila se trůnu. Raději volí úděl „děvky“: pasivní a průměrné poddané, která podléhá strachu a nízkým lidským pudům.

Tendence využít divadelní hru jako příležitost pro filozofickou disputaci vyvrcholila v dramatu VÍTĚZSLAVA GARDAVSKÉHO *Já, Jákob* (rozmn. 1969; prem. Státní divadlo v Brně 7. 4. 1968). Hra na biblické motivy zpracovala starozákonní mýtus o Jákobovi jako podobenství o věčném zápasu člověka s vlastními možnostmi a omezeními. Její děj se odehrává v zemi Kanaán v rozmezí třiceti let a zachycuje tak biblické události od Jákobova odchodu z rodného domu přes službu u strýce Lámana až po jeho návrat do země zaslíbené. Životní příběh mytického hrdiny je komponován jako řetěz epizod, v nichž Jákob postupně prochází komplikovaným zápolením s bratrem, otcem, strýcem, se ženami, s Bohem i sám se sebou, aby v závěru mohl hrdě vyslovit své jméno a obhájit tak identitu své osobnosti. Přitom si uvědomuje rozpor mezi vlastními možnostmi, jak ovlivnit budoucnost, a předurčeností Božích a přírodních zákonů, v souladu s nimiž se snaží žít. Mytickou všudypřítomnost přírodních živlů demonstrují alegorické postavy Lva, Orla a Gazely, animálních bytostí s lidskou dimenzí, které vystupují jako hybatelé rituálů a příležitostně děj komentují. Postavy mají do hry vnášet taktéž znepokojivou časovou dimenzi, neboť podle autorských poznámek symbolizují moudrost minulosti (Lev), prozíravost do budoucna (Orl) a nesnesitelné trvání přítomnosti (Gazela), přičemž se proměňují do podoby Kazatele, Proroka a Žalmisty. Tato podvojná funkce postav je však patrná pouze ve vedlejším textu dramatu, jenž se u Gardavského stává spíše esejisticky pojatou úvahou na filozofická témata než návodem či oporou pro jevištní akci.

Dramatizace

Počet dramatizací, ať už vydaných, nebo scénicky provedených, dosáhl v šedesátých letech mnoha desítek, domácí tvorbu přitom ještě doplňovala řada překladů dramatizací cizích autorů (Teodora Londona, Erwina Piscatora, Endre Illése, Edwarda Albeeho, Alberta Camuse, Arnolda Ridleyho aj.), z nichž zejména *Tři mušketýři* Roberta Planchona vnesli svým netradičním pojetím na domácí půdu silný inspirativní impulz. V oblasti dramatu a divadla tak pokračoval (a značně zesílil) trend nastoupený již v předcházejících letech, kdy dramatizace začaly do jisté míry suplovat původní hry a projevíly se jako nejschůdnější cesta k rozšíření a obohacení divadelního repertoáru. Zdánlivá snadnost přepisu prozaického textu do podoby dramatu způsobila, že úlohy dramatizátorů se nechápali pouze autoři, schopní přetvořit předlohu do nového, umělecky sourodého tvaru (což bylo často spojeno s jejím radikálním přepracováním a reinterpetací), ale i mnozí divadelní praktici, dramaturgové či režiséři, usilující svépomocí inovovat repertoár domovské scény. Kromě několika skutečně invenčních textů, aspirujících na vlastní uměleckou hodnotu, neodvozenou pouze z kvalit originálu, a četných dramatizací průměrné kvality, které za divácký úspěch vděčily výběru přitažlivé předlohy, tak vznikla také řada veskrze účelových, trpných prepisů. Ty víceméně pouze technicky přizpůsobovaly román či povídku dramatické formě a v mozaikovitých obrazech ilustrovaly populární prozaické dílo. Na rozdíl od předchozích let, kdy se dramatizátoři soustřeďovali především na klasický prepis společensky angažovaných textů, došlo však nyní k značnému námětovému a tematickému rozrůznění, přičemž se autoři, mnohdy s úspěchem, pokoušeli experimentovat i tvarově a uplatnit v dramatech filmové postupy či antiiluzivní, epizující prvky.

V menší míře se však angažované texty objevovaly ještě na přelomu padesátých a šedesátých let. To dokládá například dvojitá dramatizace románu Mračno francouzské komunistické prozaičky a novinářky Martine Monodové, varujícího před následky pokusných atomových výbuchů prováděných Američany na atolu Bikini (s tit. *Patricie odchází*, dram. JITKA FUNKOVÁ, rozmn. 1959; s tit. *Snůh v tropech netaje*, dram. ZORKA DOSTÁLOVÁ-DANDOVÁ, rozmn. 1960; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 4. 11. 1960), prepis románu Antonína Zápotockého o postupném uvědomování dělnické třídy (*Rozbřesk*, dram. ZDENĚK L. DUFEK, rozmn. 1960; prem. Západočeské divadlo Klatovy 25. 2. 1960), scénická

montáž na motivy Reportáže psané na oprátce využívající filmové postupy a kombinaci světla s reprodukováným hlasem (s tit. *Julius Fučtk*, dram. OTTO ZELENKA, rozmn. 1961; prem. Divadlo Julia Fučtka, Brno 1961) nebo dramatická balada napsaná podle románu Vítězný pád Petra Jilemnického (s tit. *Milenci z Kysuc*, dram. VLADIMÍR SEMRÁD, rozmn. 1961; prem. Beskydské divadlo, Nový Jičín 1961). Dvakrát byla zdramatizována eposej o socializaci ruské vesnice *Rozrušená země* Michaila Šolochova; nejprve v příliš rozsáhlé statické úpravě JAROSLAVA DIETLA (rozmn. 1961; prem. Horácké divadlo, Jihlava 11. 11. 1961) a poté MILOSLAVEM STEHLÍKEM v dramatu s rychlým spádem a důrazem na lidskou stránku nového života v kolchozu (prem. Národní divadlo 6. 11. 1962). Ze sovětské produkce byl dále zdramatizován román Anatolije Kuzněcova *Legenda o řece* z prostředí stavby sibiřské elektrárny (dram. JAROSLAV KUBÁT, rozmn. 1961), román Jevgenije Junga *Křižník Aurora* (dram. JAROSLAV BERÁNEK, rozmn. 1962) či fantastická próza Leonida Leonova rozvíjející téma odpovědnosti jednotlivce za neutěšený stav světa ohroženého atomovou hrozbou *Útěk pana Mac Kinleye* (dram. ZDENĚK BLÁHA, rozmn. 1963; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 9. 6. 1963).

Za situace, kdy dramatizace byly i nadále většinou vnímány jako určitá úlitba či výpomoc z nouze, se skutečnou událostí staly tři dramatizace PAVLA KOHOUTA, které v době svého vzniku doslova prolétly desítkami divadel celé republiky. V první z nich, v *Cestě kolem světa za 80 dní* s podtitulem „Živé obrazy podle románu Julese Verna“ (1962; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 1. 1962), Kohout provedl diváka světem po stopách cesty Philease Foggga ve čtyřiceti pěti rychle se střídajících scénách (prostřednictvím 12 herců v 75 rolích), přičemž funkčně využil celý repertoár zcizujících prostředků (přímé odkazy na knihu, zvýrazněné „citace textu“, komentování děje, postava Julese Verna, která se prolíná s postavou Foggovou ad.). Leitmotiv hry, opojení Vernových hrdinů z úspěchů vědy a techniky a jejich touha po poznání, činorodost a nadšení, s nímž se pouštějí do objevování světa a zápasu s časem, posloužil autorovi jako základ aktualizačního poselství současníkům: jestliže Fogg potřeboval k cestě kolem světa 80 dní, nyní stačí pouhých 108 minut.

Druhou Kohoutovou dramatizací byla „musical-mystery“ *Válka s mloky*, napsaná podle románu Karla Čapka (1963; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 19. 1. 1963, hudba J. F. Fischer). Poslání románu – varování lidstva před možným sebezničením a apel na lidský rozum – Kohout motivicky i myšlenkově aktualizoval, dějově protáhl až do současnosti a převedl (za pomoci náročného technického divadelního aparátu umožňujícího rychlé střihy) do podoby přímého přenosu zkázy světa, komentovaného chórem reportérů. V jeho pojetí jsou mloci vtaženi do střetu mezi komunistickým Východem i kapitalistickým Západem, aby se posléze přemnožili a za bezmocného přihlížení představitelů světových velmocí lidský svět zničili.

Pro třetí dramatizaci si Pavel Kohout vybral Haškova Švejka. Svůj přepis, zahrnující obecně známé scény od Švejкова rozhovoru s paní Millerovou po

jeho odjezd do Budějovic, nazval *Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka* (1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 22. 12. 1963, hudba J. F. Fischer). Text hry kombinuje předvádění typických scén předlohy s autorským komentářem v podobě songů, které se dotýkají některých negativních společenských jevů (justiční omyly, různé podoby novinářské pravdy, ohlupování občanů státními úředníky apod.) a jimiž jsou předchozí „citáty z Haška“ dosloveny a jejich přesah vztažen k současnosti. Silnou složkou představení se stala hudba a filmová projekce společně s poutovou prezentací jednotlivých částí hry.

Stejní autoři – Verne, Čapek a Hašek –, a dokonce i stejná díla přitahovali také jiné dramatiky. O tradičnější přepis Vernovy prózy *Cesta kolem světa za 80 dní* se pokusil JOSEF NESVADBA (rozmn. 1962; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 3. 12. 1961); Jiří KLAUDIUS zase zdramatizoval Vernův román *Zmatek nad zmatek* (rozmn. 1968, hudba Vlastimil Hála) jako varování současníkům před možností zániku světa, zapříčiněného honbou za bohatstvím a lavírováním představitelů jednotlivých států doufajících, že jim se hrozící katastrofa vyhne.

Čapkovu *Válku s mloky* zdramatizovali rovněž IVA HERCÍKOVÁ a JAN FIŠER (rozmn. 1962; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 6. 6. 1962, hudba Pavel Blatný), kteří ve své úpravě při zachování zhruba stejné dějové osnovy akcentovali postavu G. H. Bondyho a hru posunuli více k satíře na ničující obchodní praktiky kapitalistické společnosti (čemuž napomáhaly i texty písní



Ilya Prachař v inscenaci hry Pavla Kohouta *Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka*, 1963

J. R. Picka). Jejich komentující, aktualizační snaha byla však místy příliš násilná (např. vyskakování mrtvých postav z televizoru). Z dalších Čapkových próz byla dále zdramatizována *Továrna na absolutno* (rozmn. 1967); autor dramatiky JAN PIŠTA zde sice do prologu transformoval závěr knihy, jinak však s drobnými výpuskami věrně kopíroval výchozí text.

Čapkův příběh chorobně ctižádostivého, do vlastní lži uzavřeného, neschopného umělce zaujal FRANTIŠKA PAVLÍČKA, který svoji dramatikou *Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost* (rozmn. 1969; přeprac. a rozmn. s tit. *Zrcadlení*, 1993; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 2. 1969) zkomponoval do čtyřvětého symfonického svědectví

jednotlivých aktérů o Foltýnovi a jeho posedlosti stát se umělcem. K původnímu textu byly Pavlíčkem dopsány některé dialogy a úvodní scéna z pitevny. Introspekce svědků, které jsou v Čapkově próze odděleny, dramatičtář spojil – postavy z jednotlivých plánů příběhu tak spolu komunikují, jednotlivá svědectví se více prolínají.

Výraznou osobností mezi dramatičtářy byl JAN GROSSMAN, který ve svém dvoudílném přepisu Haškova románu zvolil diametrálně odlišný přístup (*Dobrý voják Švejk*, prem. Státní divadlo v Brně 30. 10. a 31. 10. 1962). Na rozdíl od Kohouta Grossman vynechal oblíbené epizody ze zázemí a Švejkovy osudy sledoval až od jeho odjezdu na frontu. Soustředil se především na vylíčení válečných příhod a na vyslovení pocitu absurdní, odcizené existence člověka pohlčeného anonymním mechanismem války. Pro svůj projekt zvolil simultánní kompozici, v níž byly jednotlivé dějové proudy či epizody (dvě, tři i více najednou) pojaty jako samostatné, souběžně probíhající sekvence, které se vzájemně doplňovaly či kontrastovaly.

Četné dramatičtáře Švejka mohly navázat na bohatou tradici předválečnou, kdy tento román zdramatizovali například Max Brod, Erwin Piscator či E. F. Burian v D 35, většinou však ulpěly na mechanickém předvedení sledu oblíbených výstupů (dram. JOSEFA ŠMÍDY, rozmn. 1961; scénická provedení dramatičtářů JIŘÍHO BUDÍNSKÉHO a PAVLA PÁSKA, prem. Městské divadlo Kladno 25. 2. 1957; dramatičtář JANA HAVLÁSKA, prem. Městské oblastní divadlo Český Těšín 31. 12. 1960; LUBOŠE FIŠERA a MIROSLAVA MRÁZE, prem. Hudební divadlo v Karlíně 1. 4. 1962; PRAVOŠE NEBESKÉHO a JARMILY DROBNÉ, prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 30. 3. 1963; ZDEŇKA BITTLA, prem. Severomoravské divadlo Šumperk 18. 1. 1964; STANISLAVA TRÍSKY a KARLA SEMERÁDA, prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 18. 10. 1968, aj.).

Pro svou další dramatičtář si Grossman (stejně jako již před ním André Gide a Jean-Louis Barrault nebo Orson Welles) vybral Kafkův *Proces* (rozmn. 1966), dílo konvenující s dramaturgickým zaměřením Divadla Na Zábřadlích, v němž bylo 26. 5. 1966 pod stejnojmenným titulem uvedeno. *Proces* se v Grossmanově pojetí stal absurdním dramatem, v němž je K. nejen obětí absurdity, ale i jejím spolutvůrcem. Příběh ústřední postavy – v zásadě dodržující dějový půdorys románu – byl divákovi předváděn způsobem, který stíral hranice mezi realitou a vizemi, jež podněcuje hrdinova rozrušená fantazie, zároveň však bez jakéhokoli dodatečného objasnění či vysvětlování. Intenzivního pocitu přízračnosti a neurčitosti Kafkova světa pohybujícího se na hranici skutečnosti bylo při inscenaci samé dosaženo i stylizovanou hrou herců, kombinací živých a reprodukcovaných hlasů.

Podobně umělecky ambiciózní byla i dramatičtář Dostojevského románu *Zločin a trest* ALENY a JAROSLAVA VOSTRÝCH (rozmn. 1967; prem. Činoherní klub 20. 4. 1966), kteří rozsáhlý text zkomprimovali do emotivně působivého pásma dvanácti obrazů, v nichž v prudkém, nervním rytmu, střídajícím reálné výjevy

se snovými obrazy, oživili Raskolnikovův svět vzníceného přepětí a mučivých představ, přičemž vrcholem hry učinili apokalyptickou, syrovou scénu posmrtné hostiny za Svidrigajlova evokující krutost a děs prožívané skutečnosti.

Ruská – především klasická – literatura nadále zaujímalá mezi dramati-zovanými texty významné místo. Nechali se jí inspirovat například ZUZANA KOČOVÁ při divadelní adaptaci psychologické prózy Alexandra Gercena analy-zující příčiny manželské nevěry (*Kdo je vinen?*, rozmn. 1960; prem. 1959) nebo MARIE a ALFRÉD RADOKOVI v antiiluzivní veselohře *Švédská zápalka*, napsané na motivy stejnojmenné Čechovovy povídky (rozmn. 1961; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 20. 12. 1961), v níž carský policejní aparát určený k vyšetřování a odhalování nezákonností v průběhu hry odhalí svoji vlastní nedostatečnost a prohnílost, ukrytou pod zdánlivě bezúhonným povrchem.

Do podoby tří anekdotických minipříběhů zdramatizoval povídky A. P. Čechova *Švédská zápalka*, *Siréna* a *Navštivenka* i LADISLAV NEJEDLÝ (in *Tři aktovky*, rozmn. 1961). LUDVÍK AŠKENAZY se inspiroval novelou Jurije Tyňanova *Poručík Kiže* ke hře *C. k. státní ženich* (1962, prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 23. 12. 1961) a námětem Alexeje Tolstého k bizarnímu portrétu carské rodiny a poživačného Rasputina (*Rasputin*, rozmn. 1967; prem. Národní – Tylovo divadlo 1. 12. 1967). Povídkami Isaaka Babela ze souboru *Rudá jízda*, jejichž látkou jsou autorovy zážitky z polského tažení první jízdní armády maršála Buďonného v roce 1920, se nechal ve svém příběhu malíře, který uprostřed válečné vřavy hledá lidskou tvář pro svého Krista, inspirovat FRANTIŠEK PAVLIČEK v dramatu *Nanebevstoupení Sašky Krista* (rozmn. 1967; 1968; prem. Divadlo na Vinohradech 4. 11. 1967). Z pera JAROSLAVA GILLARA pochází fiktivní rozhovor Viléma II. se zajatým ruským emigrantem *Noční rozhovor* (podle Leonida Andrejeva) a dramatický dialog *Případ ve stanici Krečetovka* (podle Alexandra Solženicyna), vedený mezi velitelem nádraží a vojákem, který dohání svůj transport a je pro neprokázané podezření obviněn ze špionáže (obojí pod společným tit. *Noční rozhovor*; rozmn. 1968; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov – Divadélko v klubu 20. 4. 1969). Gillar je rovněž autorem přepisu *Bláznových zápisků* N. V. Gogola (rozmn. 1967; 1969) a „scénického grenóblu“ *Šetrnost*, sestaveného z pěti absurdních próz polského spisovatele Sławomira Mrożka a proložených monologem spořivého ředitele zoologické zahrady (rozmn. 1966).

K tématu války se průběžně vracely i další dramatizace, čerpající z různých národních literatur. KAREL URBÁNEK klasicky přepsal lyrickou milostnou nove- lu Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (rozmn. 1959; prem. Disk 7. 5. 1959), JIŘÍ ŽÁK pak volně podle románu Bruno Apitze *Nahý mezi vlky* zdramatizoval sedm obrazů o osvobození koncentračního tábora Buchenwald (rozmn. 1959; prem. Krajské oblastní divadlo České Budějovice 11. 4. 1958). Próza Karludwiga Opitze *Můj generál* byla dramatizována hned dvakrát: poprvé ZDEŇKEM L. DUFKEM do podoby konverzační hry zachycující válku všedně prožívanou

a viděnou očima německých vojáků (rozmn. 1958; prem. 1958), podruhé v podobném vyznění JAROSLAVEM DIETLEM, který navíc přidal perziflovanou scénu bitvy se zeleninou, která přerůstá do vřavy bitvy skutečné (rozmn. 1962; prem. Divadlo E. F. Buriana 1. 12. 1961). Civilnější tón vnesla do zpracování válečného tématu i dramtizace novely Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky* (rozmn. 1966; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 22. 2. 1966), kterou její autor SAŠA LICHÝ rozložil do kaleidoskopu scén, pospojovaných postavou Miloše Hrmy, který zde přebírá úlohu vypravěče, konferenciéra a občasného komentátora děje.

Vznik velké skupiny dramtizací byl podnícen prostým požadavkem – přilákat obecenstvo do divadla a umožnit mu, aby se v něm nezávazně bavilo. Tento trend dal vzniknout řadě hudebních forem: operetám, jazzovým operetám či muzikálům. V repertoáru divadel pak našly uplatnění i čistě okrajové zábavné tituly. Komedijnímu posunu však byla vystavena rovněž klasická díla české literatury – JAN PAKOSTA přepsal Nerudovu povídku *Týden v tichém domě* do podoby operety (s tit. *Tichý dům*, rozmn. 1961, hudba Jaroslav Křička), JAROSLAV DIETL upravil pro divadlo Rokoko, tehdy již scénu založenou na účinkování pěveckých hvězd, Jiráskovu *Filozofskou historii* jako muzikál ztvárňující příběh studentské revolty proti nesmyslnému zákazu (rozmn. 1968; prem. 7. 3. 1968, hudba Zdeněk Petr, texty písní Ivo Fišer); jazyk původního textu, za současného připsání mnohých dialogů a zcizujícího prologu, přitom posunul do roviny hovorové až obecné češtiny. „Humoreska pro činohru a malou dechovku s použitím námětu Ignáta Hermanna“ *Náš otec Kondelík* IVANA TALLERA (rozmn. 1969; prem. s tit. *Náš táta je Kondelík*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 21. 2. 1969) usilovala o satirizující paralelu kondelíkovského měšťáctví s jeho současnými projevy; oproti předloze Taller obraz měšťáctví zesílil až k nepravděpodobnosti a idylu zdeformoval – i v řeči postav – do obhroublosti a dryáčnictví.

Jako hra se zpěvy, satirizující některé aspekty profesionálního sportu, byla zdramatizována ILJOU RACKEM a RADUŽEM CHMELÍKEM Bassova humoristická povídka *Klapzubova jedenáctka* (rozmn. 1965; prem. Divadlo E. F. Buriana 8. 4. 1966) a jako „hudební demontáž o jedenácti obrazech“ s názvem *Bitva v gymnplu* upravil ZDENEK POŠÍVAL populární knížku Jaroslava Žáka *Študáci a kantorři* (rozmn. 1966; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 7. 11. 1965, hudba Petr Mandel; v nové úpravě s tit. *Študáci a kantorři*, rozmn. 1967, texty písní Ivo Fischer, hudba Jiří Malásek a Jiří Bažant). Se samotným Žákovým textem pracoval Pošíval pouze v expozici, kdy jednotlivé pasáže nechal citovat chórem studentů a chórem profesorským, dále už v dynamickém pásmu scének volně spojených příběhem o vyloučení nadaného studenta využíval pouze Žákovu „živočichopisné“ názvosloví a podněty z filmů *Škola – základ života* (též stejnojmenné drama Jaroslava Žáka) a *Cesta do hlubin studákovy duše* k vyvolání obrazu současné školy.

V divácky úspěšné dramtizaci *D'Artagnan bude kapitánem. Tři mušketýři po dvaceti letech* (rozmn. 1965; prem. Divadlo pro mládež Ostrava 31. 1. 1964) navázal SAŠA LICHÝ přímo na Planchonovu interpretaci známého Dumasova díla, znevažující populární mýty a velké osobnosti dějin a zasahující ironicky satirizujícím způsobem do děje. Podobné

postupy uplatnil i v romantické komedii napsané podle francouzské filmové předlohy *Píseň o Fanfánu Tulipánovi* (rozmn. 1967; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 17. 3. 1967, hudba Jan Tomšíček). Demytizujícím způsobem využil také J. R. Pick motivy dobrodružných příběhů Karla Maye k vytvoření romantické parodie z Divokého západu (s tit. *Vinnetou*, rozmn. 1967, hudba Sláva Kunst).

Dramatizátoři ovšem sahal i po náročnějších společenských prózách jako *Náš člověk v Havaně* Grahama Greena (dram. PAVEL PÁSEK, rozmn. 1961; prem. Městské divadlo Kladno, květen 1961), *Drahoušek aneb Příruční rádce pro mladé kariéristy* Guye de Maupassanta (dram. KAREL MICHAEL WALLÓ, rozmn. 1965, i prem.), *Obraz Doriany Graye* Oscara Wilda (dram. JIŘÍ ZDENĚK NOVÁK, rozmn. 1965), Martin Eden Jacka Londona (s tit. *Cesta řeky k moři*, dram. JIŘÍ PROCHÁZKA a LÍDA VILÍMOVÁ, rozmn. 1967), *Dobry člověk ještě žije* Romaina Rollanda (dram. FRANTIŠEK KOŽÍK, rozmn. 1969). Jejich pozornosti však unikaly prózy s vesnickou tematikou. Jedinou výjimku tvořila dramaturgie románu Vojtěcha Martínka *Kamenný řád* (dram. JAN HAVLÁSEK, rozmn. 1960; prem. Městské oblastní divadlo Český Těšín leden 1960). Pouze výjimečně autory přitáhl žánr psychologické prózy (Flaubertova *Paní Bovaryová*, dram. MILOSLAV STEHLÍK, rozmn. 1959; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 5. 3. 1960, či vlastní dramaturgie románu VALJI STYBLOVÉ s etickou problematikou načerno prováděných potratů *Mne soudila noc*, rozmn. 1959; prem. Divadelní studio ve Znojmě 1960).

Specifickou součástí dramaturgické praxe utvářely adaptace určené pro děti a mládež, k nimž se divadelníci snažili přiblížit na jedné straně dramaturgií dobrodružných románů (Karel May, Mark Twain, J. F. Cooper aj.) a na druhé straně osvětově koncipovanými adaptacemi děl českých klasiků (Božena Němcová, Alois Jirásek).

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA

Oblast prózy na rozhraní beletrie, publicistiky a věcné literatury se v šedesátých letech postupně rozrůstala a diferencovala. Charakteristický pro ni byl pozvolný přesun ideologických hledisek (projevujících se ve způsobu výběru a interpretace látek) na okraj dobové produkce. Rychleji se rozšiřoval tematický záběr faktografických žánrů; k dominantám ve sledovaném období patřila literární a umělecká avantgarda, sociální a kulturní poměry v západním světě a čtenářsky atraktivní „bílá místa“ moderních českých dějin, včetně dosud zamlčovaných kapitol, jako byl západní odboj za druhé světové války. V každé z hlavních žánrových linií faktografické literatury přitom docházelo k podstatné inovaci poetiky. V případě memoárů se produktivním modelem stala fragmentární směsice vzpomínek, medailonů, črt, esejistických či fejetonistických zastavení, předznamenaná už Nezvalovým pásmem *Z mého života*. V cestopisné linii došlo k subjektivizaci vypravěčského podání: ústřední kvalitou se tu stala spisovatelova osobní reflexe popisované země (ty nejzdařilejší cestopisy napsali v této době přední básníci a umělci jako Jan Werich či Miroslav Holub). Ve sféře historickoreportážní a vědeckopopularizační prózy se pak definitivně etabloval žánr tzv. literatury faktu, jehož prototypem se staly práce Miroslava Ivanova, spojující senzačně nasvícené historické téma, prvky detektivního syžetu a beletrizační postupy s technikou montáže dokumentárních, epických a výkladových pasáží.

Memoáry

■ Hledání nových přístupů

Od konce padesátých let pozvolna narůstalo množství vydávané memoárové literatury a rozšiřovalo se spektrum jejích žánrových podob i typů osobností, které jejím prostřednictvím vydávaly svědectví o sobě a lidech kolem sebe. Memoáry se staly jednou z oblastí, jež přispívaly k navazování narušené kulturní kontinuity, zejména k docenění meziválečné levicové avantgardy, a jež do obecného povědomí pozvolna vracely některá jména osob načas umlčených, „vyretušovaných“ nebo pozapomenutých. Tento pohyb vrcholil ke konci šedesátých let, kdy se objevily i vzpomínkové publikace o některých do té doby kontroverzních postavách.

Takto byli znovu připomenuti například Jaroslav Foglar v jubilejní, apogeticky pojaté knížce STANISLAVA SOHRA *Zase zní píseň úplňku* (1968) nebo Milena Jesenská v práci JANY ČERNÉ *Adresát Milena Jesenská* (1969, náklad zničen). Kniha byla výrazem obdivu dcery k matce a její duchovní integritě, stala se ale i cenným pramenem k poznání vztahu Jesenské a Franze Kafky.

Rozvoji memoárové literatury napomohlo jak založení specializovaných edic, které vedle nových domácích děl přinášely i překlady a nová vydání starších prací (od roku 1963 vycházela v nakladatelství Československý spisovatel nová edice *Vzpomínky*), tak i aktivity kulturních časopisů, jako byly týdeníky *Kultura* a *Kulturní tvorba* (z domácích prací otiskovaly oba zmíněné listy zejména úryvky z pamětí bývalých příslušníků avantgardy).

I když v tehdejší memoárové produkci ještě doznívaly ideologizující tendence padesátých let a individuální život i kulturní tvorba byly někdy vnímány jen jako součást politického boje za přetvoření společnosti, rozhodující část memoárových děl již přicházela s nezjednodušující koncepcí člověka jako bytosti rozmanitých osobních citů a zájmů a s pochopením pro specifickou uměleckou tvorbu.

Doznívání propagandistického a politickoagitačního modelu memoárů představovaly práce JIŘÍHO TAUFRA *Strana, lidé, pokolení* (1962), ILJI BARTA *Dny života* (1966) nebo JOSEFA RYBÁKA *Kouzelný proutek* (1968; přeprac. 1974). První z těchto návratů do revolučního mládí dvacátých a třicátých let se blížil

souboru literárněhistorických esejů; druhé dva měly spíše tvar autobiografické kroniky naplněné třetími osobními zážitky, vzpomínek na setkání s významnými kulturními a politickými osobnostmi i zobecňujícími kulturně-politickými úvahami. Společným rysem těchto prací však bylo, že měly autorům i čtenářům potvrdit správnost směřování ke komunistickému politickému přesvědčení.

Problematiky literatury se často dotýkaly i knihy, které patřily k pracím sledujícím v prvním plánu poslání vysloveně politické. Výrazně se to týká publikace *ČSR a KSČ* VÁCLAVA KOPECKÉHO (1960), která propojovala žánr paměti s ideologickou příručkou o vztazích mezi kulturou a politikou od druhé poloviny 19. století až do II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956. Příspěvkem k legendě o bezproblémovém vztahu mezi kulturou, literaturou a politickými cíli KSČ byly i *Vzpomínky na Julia Fučíka* GUSTY FUČIKOVÉ (1961). Chronologicky pojaté dílo zahrnuje období od března 1939 do osvobození, přinášelo vzpomínky na činnost Julia Fučíka v ilegalitě a na jeho i autorčino věznění. Uzavřeno bylo kapitolou o nalezení rukopisu Fučíkovy Reportáže psané na oprátce. Kronikářská výstavba většiny ze zmíněných děl byla symptomatická: důraz na vysoce ideové pojetí se pojil s konzervativní koncepcí tvarovou.

V rozhodující části memoárové produkce ovšem docházelo k podstatným posunům podoby žánru. Rozchod s kronikářskou metodou předznamenal VÍTĚZSLAV NEZVAL knihou *Z mého života* (1959). Dílo evokující hlavně pisatelovo mládí ve dvacátých a třicátých letech se programově vzdalovalo tradiční podobě memoárů. Jeho fragmentární ráz nejlépe postihl Jiří Taufer, když ho charakterizoval jako směsici „vzpomínek na živé i zemřelé přátele, úvah – nezřídka polemicky vyhocených – o problémech, s nimiž se střetávalo básníkovy pokolení, medailonů lidí, které znal a miloval, dějinných událostí, s nimiž se musel vyrovnávat, nejsoudobějších aktualit, které právě prožíval, i „siluety intimních zážitků, citů a pocitů“. Nezvalovy paměti zapůsobily na další vývoj české literatury i obhajobou generačních východisek meziválečné levicové avantgardy. Snaha o prohloubení pohledu na avantgardu, o její politickou a uměleckou rehabilitaci, byla nesena polemickou reakcí na předchozí období, kdy byla považována za projev dekadence a formalismu.

■ Paměti jako kulturněhistorický dokument

Většina pamětí šedesátých let se soustřeďovala na osobnosti z oboru literatury, nechyběla však ani díla přispívající k lepšímu porozumění výtvarnému umění, hudbě, architektuře nebo herectví.

O rané tvorbě Maxe Švabinského psala zasvěceně jeho žena ELA ŠVABINSKÁ ve *Vzpomínkách z mládí* (1960). Na idylický rodinný život, jehož středem byla osobnost Bedřicha Smetany, vzpomínala jeho vnučka BĚLA ČAPKOVÁ v knížce

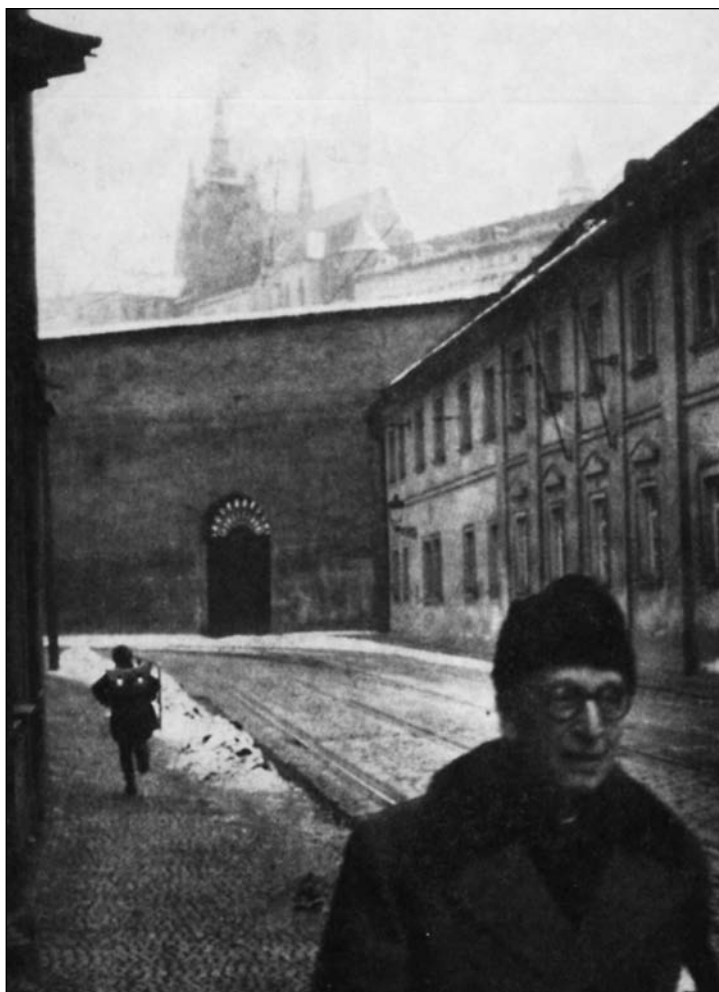
Z jabkenické myslivny (1963). Čilý avantgardní ruch a úzké styky meziválečných architektů s malíři, básníky i hudebníky přiblížil KAREL HONZÍK v publikaci *Ze života avantgardy* (1963).

Hned tři vzpomínkové práce vydal herec ZDENĚK ŠTĚPÁNEK: průřez svým životem od dětství až k vrcholným rolím podal ve svazku nazvaném *Herec* (1961), mládeži určil knihu *Vzpomínky* (1966) a své divadelní začátky a zážitky z ruského zajetí za první světové války evokoval se značnou vypravěčskou spontaneitou v publikaci *Za divadlem kolem světa* (1970). Čtenářsky oblíbené herecké paměti se – na rozdíl od jiných vzpomínkových knih – nejednou dočkaly i reedice, jak o tom vedle Štěpánkova Herce svědčí i paměti LEOPOLDY DOSTALOVÉ *Herečka vzpomíná* (1960).

Zdaleka ne všechny vzpomínky na literáty a umělce měly působit jako umělecká díla: ať už si však kladla umělecké cíle, nebo chtěla působit především jako autentický dokument o době a osobnostech, většina z nich měla význam literárněhistorický nebo kulturněhistorický. Paměti LUDMILY VANČUROVÉ *Dvacet šest krásných let* (1967) umožňují nahlédnout do každodennosti rodinného života Vladislava Vančury a do citové atmosféry, v níž se rodily jeho literární práce. Jiným – a značně odlišným – případem díla, které se stalo zdrojem bohatých literárněhistorických informací, byla kniha JAROSLAVA PILZE *Národní 9* (1969), která se zevrubností a přesností až statistickou a s využitím řady archivních dokumentů přiblížila ekonomické a provozní zákulisí nakladatelské firmy František Borový. Četnými archivními materiály a do té doby neznámými dopisy a juveniliemi portrétované osobnosti doplnil své paměti *Přítel Vítězslav Nezval* Jiří SVOBODA (1966). Obdobně postupoval také JOŽA MIKULA v knize *Kdybych se nevrátil* (1965), ve které čtenářům přiblížil osobu svého bratra, nacisty umučeného básníka a spisovatele Ivana Javora (vl. jm. Alois Mikula).

Mimořádný literárněhistorický význam, zvláště pro období počátku 20. století a pro poznání osobních i uměleckých vztahů uvnitř okruhu F. X. Šaldy a Růženy Svobodové, měly memoáry lékaře a spisovatele FRANTIŠKA SKÁCELÍKA *Krásná setkání* (1970). Skácelík, jehož knihu připravil k vydání Bedřich Slavík, zemřel již v roce 1944, šlo tedy o edici, která spatřila světlo světa se značným zpožděním. Obohatila však literární historii nejen množstvím dopisů přetištěných ze Skácelíkova osobního archivu, ale také cenným a charakterním osobním svědectvím, zejména o povahových rysech Růženy Svobodové.

FRANTIŠEK LANGER v souboru *Byli a bylo* (1963) využil svých vzpomínek především jako materiálu k esejistickému přiblížení psychologických rysů a zvláštností svých přátel – Jaroslava Haška, bratří Čapků a svého bratra Jiřího. Zatímco Haškův a bratrův portrét vznikaly jako autentické vzpomínkové práce, v kapitole o bratrech Čapcích autor nově uspořádal své již dříve otištěné jubilejní články a fejetony. Podobně jako Skácelík těžil i Langer ze svých uměleckých dispozic hlavně při evokaci dobové kulturní atmosféry a psychologickém



František Langer
na fotografii
Jana Wericha,
1963

ztvárnění portrétovaných osobností, ale pokusil se například i o teoretický výklad specifičnosti Haškova humoru.

Dar výstižné esejistické charakteristiky a cit pro povahopisné odstíny byly vlastní i historikovi umění VÁCLAVU VILÉMU ŠTECHOVI, který v prvním díle memoárové dialogie *V zamlženém zrcadle* (1967) evokoval atmosféru svého dětství ve Slaném a v Praze a mládí na gymnáziu i na univerzitě. V souvislosti se svým životním hledáním vypočetl i generační druhy seskupené kolem pověstné pražské Unionky (témuž prostředí věnoval pozornost i František Langer), aby v díle druhém, nazvaném *Za plotem domova* (1970), zrekapituloval už spíše metodou kulturněhistorické studie své mladistvé cesty do ciziny.

Zvýraznění kulturněhistorického významu nově vydávaných pamětí bylo patrné i u publikací regionálního rázu. Proces, který v druhé půli padesátých

let vedl k založení krajských nakladatelství a k oživení krajské literární produkce, se nevyhnul ani memoárové literatuře. ČESTMÍR JEŘÁBEK vzpomíná v knize *V paměti a v srdci* (1961) na svou účast v první světové válce, na generační druhy z brněnské Literární skupiny i na peripetie své tvůrčí cesty od počátku dvacátých let až po konec druhé světové války. Věcně, se snahou postihnout vliv prostředí na tvorbu napsal *Vzpomínky na Starý Hradec* EMIL VACHEK (1960). Knížka MILOSLAVA BUREŠE *Bohuslav Martinů a Vysočina* (1960) popisovala odraz rodného kraje v hudebním díle skladatele a využívala vedle osobních vzpomínek i úryvků z korespondence. Do svého dětství v jihočeské myslivně se v knize *Zelené pastely* (1964) vrátila ANNA SEDLMAYEROVÁ. FRANTIŠEK HAMPL shrnul do knihy *Dobrodružství Jaroslava Seiferta* (1969) medailonky spisovatelů tak či onak spjatých s regionem středních Čech.

Součástí obnovy kulturní paměti a současně specifickým typem literatury, jež dostala memoárový charakter teprve druhotně, následkem plynutí času, byly ediční snahy o souborná vydání drobných novinářských útvarů, které jejich autoři – především představitelé meziválečné umělecké levice – uveřejňovali od dvacátých let v novinách a kulturních časopisech. Spojovalo je přesvědčení o kulturní nadřazenosti komunistického světového názoru a důraz na avantgardní východiska, přecházející nejednou až v nekritickou adoraci. Tento rys byl zvláště příznačný pro abecedně řazený soubor medailonků, kurziv, sloupků a jiných drobných žánrů, kterým dal KAREL KONRÁD název *Nevzpomínky* (1965). Větší hodnotu měly rozhovory, portrétní fejetony, eseje a kresby ADOLFA HOFFMEISTRA, které již před válkou vyšly v několika knižních souborech (Hors d'oeuvre, Kalendář, Piš, jak slyšíš, Podoby ad.); v celku nazvaném *Podoby* (1961) autor tyto práce doplnil o řadu poválečných nekrologů a příležitostných jubilejních článků. Několik ukázek své rané básnické a prozaické tvorby zařadil do vzpomínkové knížky *Co vám mám povídat* (1966) i VÁCLAV LACINA. Kniha má (zvláště v úvodní části, která zahrnuje vzpomínky na první kroky v literatuře) fejetonistické a sebeironické ladění; podstatné místo v ní nicméně zaujímají i vážněji pojaté paměti právníka, který se svým sociálním cítěním často dostával do rozporu se zvyklostmi této profese.

FRANTIŠEK KUBKA využil v souborech drobných portrétů *Na vlastní oči* (1959), *Hlasy od východu* (1960) a *Tváře ze Západu* (1961) materiálu, který získal jako reportér Prager Presse, mimo jiné při psaní rozhovorů s kulturními a politickými činiteli: panoráma meziválečného světa se pokusil obohatit i o portréty osobností, které nepatřily přímo k tehdejší levici. Tyto Kubkovy publikace doplňují dva soubory o knihách, které formovaly jeho umělecký profil (*Setkání s knihami*, 1963; *Kniha o knihách*, 1964). Klasickým pamětím se z jeho prací nejvíce blíží svazek *Mezi válkami* (1969), obsahující kapitoly o T. G. Masarykovi a Edvardu Benešovi, jež měl autor možnost poznat i z častého osobního styku. V této práci se Kubka ideově vrátil do demokratického ovzduší, které určovalo jeho beletristickou tvorbu od dvacátých do čtyřicátých let.

Soubory portrétů, jaké vydávali Karel Konrád, Adolf Hoffmeister nebo František Kubka, představovaly jednu z vyhraněných možností memoárové produkce šedesátých let. „Medailonková“ (portrétní) metoda však pronikala i do děl, která byla založena na autobiografické osnově. Většina memoárových knih této doby vznikala ve středu pomyslné osy mezi póly pamětí konfesních (soustředěných k osobnímu prožívání světa a tvůrčímu hledání) a pamětí portrétních (soustředěných k vypodobnění světa někoho, kdo byl autorovi blízký – manžela, bratra, přítele, popřípadě určitého přátelského okruhu).

Medailonky přátel obsahovaly již zmíněné autobiografické knihy Jiřího Taura, Ilji Barta, Josefa Rybáka, Karla Honzíka, Františka Skácelíka nebo V. V. Štecha. Na kompromisu mezi „žánry“ sebevznání a skupinového portrétu byly založeny i vzpomínky kabaretiéra **JIRÍHO ČERVENÉHO** *Červená sedma* (1959; vedle nich autor vydal ještě *Paměti Mansardy*, 1962, evokující mládí v Hradci Králové a činnost studentského sdružení, které předcházelo Červené sedmě) nebo malíře **JANA BAUCHA** *Barvy století* (1963).

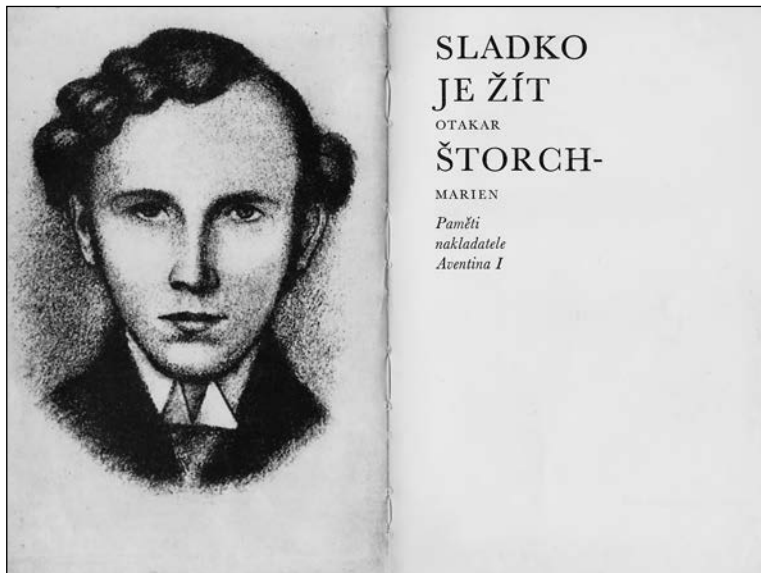
Kvintescencí této dobové tendence se nicméně staly dva soubory esejů, ve kterých je osobní konfese nástrojem objevování jiných českých básnických osobností a v nichž „cizí světy“ zároveň slouží jako zrcadlo citlivého autorského sebepoznání – *Lásky* **FRANTIŠKA HRUBÍNA** (1967) a *Tváře ve stínu* **ZDEŇKA KALISTY** (1969). Obě tyto knihy představovaly uměleckou variantu memoárového žánru a oba autoři se v nich prezentovali spíše jako osobití slovesní tvůrci než jako publicisté. Obě knihy však mají i nepopiratelnou literárněhistorickou cenu: Hrubínova jako doklad vlivů a inspirací, kterými autor dorůstal v jednoho z předních českých lyriků (eseje o básnících svého srdce autor doplnil i ukázkami z jejich tvorby), Kalistova jako svědectví erudovaného kulturního historika o mnohotvárnosti a vnitřních disharmoniích avantgardy dvacátých let.

Na rozhraní osobní konfese a souboru portrétů se pohybovala i čtenářsky mimořádně úspěšná vzpomínková trilogie předválečného nakladatele **OTAKARA ŠTORCHA-MARIENA** *Sladko je žít* (1966), *Ohňostroj* (1969) a *Tma a co bylo potom* (1972). Štorch-Marien neměl umělecké ambice, chtěl především obhájit své průkopnické (a mnohými zpochybňované) působení v nakladatelském podnikání dvacátých a třicátých let. Nicméně vedle dokumentární hodnoty – autor například podrobně komentuje všechny ediční řady nakladatelství Aventinum, jednotlivé vydané tituly, setkání s autory, jež vydával, jakož i svou činnost výstavní a organizační – mají tyto paměti i svoji hodnotu beletristickou. Jejich kompoziční osou je takřka románový příběh podnikatelského vzestupu a pádu; temperamentní autor do vyprávění vnesl i prvky dramatické gradace a osobních sympatií i antipatií. Šířka záběru a jeho kulturní rozhled způsobily, že trilogie přerůstá z kroniky jednoho nakladatelství v poutavou fresku kulturního dění doby od sklonku první světové války až do let pounorových.

■ Memoáry jako umělecké dílo

Osobitou skupinu v rámci memoárové produkce šedesátých let tvořily práce, které jednoznačně překročily hranici dělicí faktografickou literaturu od beletrie. Kniha HELENY ČAPKOVÉ *Moji milí bratři* (1962; rozšíř. 1986) není zdaleka jen sourozeneckým svědectvím o dětství a mládí slavné bratrské tvůrčí dvojice. Je to i rodová kronika a kvazipsychologický román, který vykládá intimní, krajové i rodinné zdroje umělecké tvorby obou bratří a který činí z vypravěčky jejich plnohodnotnou partnerku v mladistvých hrách i v životním a tvůrčím hledání. Ještě výraznějším příkladem memoárového „návratu do dětství“ je knížka KLEMENTA BOCHOŘÁKA *V druhé světnici* (1969). V meditativně laděných prózách převládá nostalgické citové zabarvení, touha znovu prožít svátečnost prvotních dětských zážitků („druhá světnice“ je ta, která se používá jen při svátečních příležitostech, a proto má kouzlo novosti), stesk nad uplývajícím časem a „pieta vzpomínek“ na rodinu a rodné moravské městečko Kunštát. Okouzleným návratem k dětským zážitkům byla i práce ADOLFA BRANALDA *Skřítka s líčidly* (1960), skládající hold českému divadlu a zvláště jeho lehčím formám, kočovným společnostem a operetě. Branald jako syn populárního operetního herce a režiséra vzpomíná s vděkem a lehce ironizovaným sentimentem na život dítěte, které poznávalo předstírané vášně a city dříve než ty skutečné a které se vzdělávalo více z dialogů historických her než ze školních učebnic. K přednostem knihy patří pružnost vypravěčského hlediska, schopnost střídat polohy dětského úžasu se zmoudřelým nadhledem zralého věku, stejně jako kombinace vylehčeného podání a značného kvanta faktických

Frontispis
Jana
Zrzavého
a typografie
Oldřicha
Hlavsy,
1966



informací, které přibližují divadelní svět v jeho pestré každodennosti. Vedle paměti Jiřího Červeného byla Branaldova próza dalším pokusem o rehabilitaci lehčích, zábavných divadelních žánrů, jež se právě v šedesátých letech opět začaly výrazně rozvíjet.

Próza **ADOLFA HOFFMEISTRA** *Vězení* (1969) měla podobu intimních zápisků z internace v pařížském vězení La Santé v letech 1939–40. Nešlo o deníkové záznamy v pravém slova smyslu, próza byla od počátku – podobně jako Fučíkova Reportáž psaná na oprátce – koncipována jako promyšlený celek. Beletrizace vycházela z paralely vězně a literární postavy Robinsona jako někoho, kdo byl násilně vyvržen z civilizace. Součástí práce se přitom vedle věcných záznamů o situaci uvězněného staly také rozhovory s fiktivním spoluvězněm, v nichž próza získala formu filozofického eseje.

Náročný tvárný záměr stál u zrodu trilogie **NORBERTA FRÝDA** *Vzorek bez ceny a Pan biskup* (1966), *Hedvábné starosti* (1968) a *Lahvová pošta* (1971). První dva díly vznikly na základě zápisků Frýdova děda a otce, ve třetím dílu, který líčí intelektuální ovzduší třicátých let a Frýdovy zážitky z koncentračního tábora, se autor opíral o vlastní životní zkušenost. Celek utváří kroniku zachycující osudy tří generací jedné židovské rodiny od poloviny 19. století až do konce druhé světové války; postupy kronikářské jsou však osobitým způsobem propojeny s technikou memoárů a ironickým vypravěčským hlediskem (lpění na vnějších znacích židovské víry a neporušitelnosti tradičních rituálů

dostává při vědomí nadcházející etnické katastrofy ironický přídech). Obraz rodinného života se v trilogii pojil s během historických událostí a postupným zánikem židovské výlučnosti, nahléd člověka dneška s pochopením pro životní ideály autorových předků. Také paleta vypravěčských postupů byla pestrá – sahala od citlivých povahopisných studií až po věcný, takřka výkladový tón v pasážích o specifických zvycích židovského společenství.

Dokladem obecnější tendence k rehabilitaci lehčích žánrů byly paměti „cirkusáka“ **KARLA KLUDSKÉHO** *Život v manéži* (1966, literární úprava Václav Cibula) nebo vzpomínky cestovatele a spisovatele **LADISLAVA MIKEŠE PARÍZKA** *Mé cesty za dobrodružstvím* (1967).



Obálka Karla Vodáka, 1969

Cestopisy

■ Od ideologických postulátů k subjektivní pravdě jedince

Od konce padesátých let určovalo proměny českého cestopisu výrazné žánrové i tematické rozrůžňování, spojené s jeho odklonem od přímočaře ideologické funkce.

Přispívalo k tomu i zmnožení časopiseckých tribun a edičních řad, v nichž cestopisy pravidelně vycházely. Vedle specializovaného, popularizačního časopisu Lidé a země, který byl založen roku 1952 a měl nejvyšší náklad z tehdejších měsíčníků, se cestopisné reportáže – nejednou na pokračování – často objevovaly i v týdenících Literární noviny, Kultura a Kulturní tvorba. K přispěvatelům časopisu Lidé a země, který také recenzoval nové cestopisné tituly, patřili mimo jiné Miloslav Stingl, Stanislav Bártl, Milada Ganguliová, L. M. Pařízek, Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund či Václav Šolc. Do Literárních novin umisťovali své příspěvky Jan Werich (seriál Jan Werich a labyrint světa z roku 1958 obsáhl jednak reportáže ze světové výstavy v Bruselu, jednak některé kapitoly z pozdější knihy Italské prázdniny), Jaroslav Putík (Dálky, čas. 1960), Adolf Hoffmeister (Mrakodrap v pralese, čas. 1963), František Nepil (humoristický cestopis Srpen s bejbinkou, čas. 1965), Miroslav Horníček (Javorové listy, čas. 1967) a další. Do Kultury psali například Lumír Čivrný (Ostrov mladé svobody, čas. 1961), Miroslav Filip, Adolf Hoffmeister, Miroslav Holub (Anděl na kolečkách, čas. 1962), Josef Kadlec (Čas na Něvském, čas. 1961), Zdeněk Mahler, Jaroslav Mrnka (Italské capriccio, čas. 1960), Bohumil Říha, Jiří Šotola a Karel Šiktanc (Raci a racci, čas. 1962), do Kulturní tvorby mimo jiné Irena Dubská, Ota Filip, Adolf Hoffmeister, Dušan Havlíček, Václav Kubík či Radoslav Selucký. Široký zájem publika o cestopisy se snažily uspokojit i obrázkové a společenské časopisy. Vedle Květů a Zápisníku to byl hlavně Svět v obrazech: zde publikovali například L. M. Pařízek, Miloslav Stingl, Václav Šolc, Milada Ganguliová, Věra Štovičková, na pokračování zde vycházel humoristický cestopis Achille Gregora Čtyři jedou za obzory (čas. 1959). Z nově založených edic měly rozhodující význam edice Kolumbus v nakladatelství Mladá fronta (kromě cestopisů tu vycházela hlavně literatura faktu) a Cesty v nakladatelství Orbis. Obě edice vycházely od roku 1960 a jejich těžiště leželo v překladech. Z literárního hlediska ovšem byla pro rozvoj cestopisné beletrie nejdůležitější edice Československého spisovatele Život kolem nás, v níž vyšly mimo jiné práce Dušana Hamšíka, Miroslava Holuba, Ireny Dubské, Evžena Menerta či Edy Kriseové.

Významnou tendencí šedesátých let byl přesun od objektivní informace k vyjádření subjektivního vztahu k popisované zemi: nejzdařilejší cestopisy šedesátých let napsali básníci, literáti a umělci (Jan Werich, Jaroslav Putík, Jiří Mucha, Miroslav Holub, Miroslav Horníček, Eda Kriseová), nikoli profesionální cestovatelé nebo experti na příslušnou zemi. To vedlo k žánrové diferenciaci, k uplatnění prvků fejetonu, osobní úvahy, meditace či vzpomínek, reportáže se silným subjektivním podtextem a podobně. Byla to přirozená součást vývoje literatury v šedesátých letech, kdy se proti dříve vševládáné „objektivní“ roli ideologie prosazovala subjektivní pravda jedince, právo na osobní pohled a názor. Příznačné bylo také to, že nejpočetnější skupina cestopisů (Vladimíra Stuchla, Miroslava Holuba, Jiřího Muchy, Ireny Dubské) se vyrovnávala s americkou realitou, která svou technickou úrovní provokovala k poměřování ekonomické síly a životnosti obou světových systémů – socialismu a kapitalismu.

„Subjektivní“ cestopisy představovaly nepochybně vůdčí vývojovou tendenci, na druhé straně se vyskytovaly i pokusy o posílení faktického základu vyprávění: vznikaly tak cestopisy takřka encyklopedické, které usilovaly o představení dané země v její současnosti i historii, v rozmanitosti jejích geografických i etnografických segmentů. Tato tendence byla jen jinou formou reakce na propagandistický typ cestopisu padesátých let, který místo věcných informací přinášel fráze a idealizoval realitu exotických zemí. K encyklopedickým cestopisům (jejich povahu signalizují většinou již názvy) náleželo například *Maroko křížem krážem* JANA KOŘÍNKA (1959), *Indie zblízka* ERICHA HEROLDA, DUŠANA ZBAVITELE a KAMILA ZVELEBILA (1960), *Sto pohledů na Japonsko* JANA a VLASTY WINKELHÖFEROVÝCH (1964), *Dvakrát Pákistán* JANA MARKA a DUŠANA ZBAVITELE (1964) nebo *631 dní v Barmě* DAGMAR a JANA BEČKOVÝCH (1966). Jestliže jejich autoři přicházeli většinou do popisovaných zemí na delší studijní pobyty jako specialisté na jejich kulturu a dějiny, MILADA GANGULIOVÁ „svě“ Bengálsko poznala ještě důkladněji, neboť se tam již před druhou světovou válkou přivdala do širší rodiny slavného Rabíndranátha Thákura (po souboru reportáží o zvycích a všedním životě Bengálců *Obrázky z Bengálska* z roku 1963 vydala ještě knihu *V říši klenotů*, 1967, v níž se více soustředila na konkrétní lidské osudy).

Šedesátá léta byla ovšem obdobím, kdy stále ještě přežívaly silné iluze o převaze socialismu nad kapitalismem. Tyto iluze se obrazilely zejména v publicistické podobě cestopisu, v aktuálních novinářských a reportážních formách, které mířily nejen do oblastí rychlého politického a společenského pohybu, jakými byly rozvojové země, ale i do ohnisek „západního světa“ a do centra „nové skutečnosti“, tedy do Sovětského svazu. Cestopis psaný zcela v intencích černobílé propagandy padesátých let (VÁCLAV JAROŠ: *Světla září nad Tiranou*, 1959; JIŘÍ STANO: *Bulharské léto*, 1962) se stal již přežitkem, nicméně pozůstatky propagandistického vidění světa v neproblematických protikladech „starého“ a „nového“ se objevovaly i nadále. Nacházely výraz především v iluzích o rychlém civilizačním a společenském pokroku

v zemích, které si vybojovaly samostatnost a zvolily socialismus či alespoň nekapitalistickou cestu vývoje.

Oslavou revoluce, která se samovolně asociovala s mládím, byly tři kubánské cestopisy: *Ostrov mladé svobody* LUMÍRA ČIVRNÉHO (1961) osobitý tým, že jej doplňovaly četné překlady básní kubánských autorů, zvláště Nicoláse Guilléna, i autorovy básně vlastní, *Kuba neexotická* STANISLAVA NEUMANNA (1961), v níž se také objevují citace kubánských básníků, a *Loviti žraloky dovoleno* IVANA KUBÍČKA (1964). Novinářsky živým jazykem jsou napsány, ale povrchností trpí knihy VĚRY ŠTŮVÍČKOVÉ *Africké perokresby* (1960), *Afrika – rok jedna* (1963), *Bouře nad rovníkem* (1967) a *Prostor pro naději* (1967). Poněkud informovanější bylo a realitu výrazněji ctílo *Východoafrické safari* OLGY PRCHALOVÉ (1966).

Setkání Východu a Západu, sil pokroku a reakce, tematizovala reportáž JIŘÍHO ŠOTOLY a KARLA ŠIKTANCE z osmého mezinárodního festivalu mládeže v Helsinkách v červenci 1962 nazvaná *Raci a racci* (1962). Obdiv k realitě socialismu tlumočily reportáže ze Sovětského svazu, ať už byly inspirovány pouhou turistickou cestou (JIŘÍ MAREK: *Úsměvné pobřeží*, 1962), nebo předem dohodnutými setkáními s představiteli sovětské literární i divadelní kultury (JOSEF KADLEC: *Moskevský čas*, 1960; *Čas na Něvském*, 1961). Propagandistické naladění, potlačující reálné problémy oblastí, které ještě nevzkročily do moderních struktur 20. století, převládlo i v kazašských a sibiřských reportážích VÁCLAVA KUBÍKA *Kam zmizel kočovník* (1963) a *Na sobích stezkách* (1967), které nicméně usilovaly o poznání identity a ducha popisovaného kraje. Snahou o propagaci předností sovětské vědy měla k předchozím knihám blízko reportáž STANISLAVA BÁRTLA z Antarktidy *Tady končí svět* (1961), která se však z daného kontextu vymykala jak svou věcností a odbornou fundovaností, tak i živým reportérským podáním (autor byl jedním z prvních československých návštěvníků Antarktidy). Kontrastně vůči cestopisům s relikty propagandistického vidění reality působila kniha STANISLAVA RICHTRA *Neznámé Rumunsko* (1959), která byla programově apolitická, ale utápěla se v konvenční poetizaci reality.

V některých cestopisných knihách došlo k protnutí setrvačnosti žánru s dynamickými složkami, které předurčovaly jeho vývoj k subjektivní konfesi a k adekvátnějšímu, neideologickému vnímání reality. JAROSLAV MRNKA zařadil v cyklu reportáží ze západního Německa *Zázrak bez naděje* (1959) vedle textů, jejichž optika byla ještě zcela poplatná ovzduší studené války, i řadu portrétů levicových německých literátů, jejichž dikce byla již daleko otevřenější vůči možnostem dialogu mezi Západem a Východem. Zásadovost levicového intelektuála, který nezapírá své sympatie k řadovým italským komunistům a v příznacích hospodářské konjunktury cítí negativa imperialismu, si uchoval i druhý Mrnkův cestopis *Italské capriccio* (1962), který byl daleko otevřenější vůči realitě a plný postřehů o italských památkách i všedním životě obyčejných lidí.

Předsudky a iluze zcela nevyprchaly ani z knihy kulturního ataše v USA VLADIMÍRA STUHLA *Dobry večer, Ameriko!* (1962; rozšíř. 1964), která svým poetickým, obrazným stylem i rozporuplným poměrem k americké realitě otevřeně navazovala na *Indiánské léto* Ludvíka Aškenazyho. Stuhl viděl klady i záporny amerického stylu života, snažil se být spravedlivý a nezaujatý; zachoval si však nadhled toho, kdo je přesvědčen, že zná recept na všechny civilizační choroby.

Neustálá potřeba zaujímat ke všemu správné stanovisko určila také knihu *Italská paleta* (1962). Její autoři MIROSLAVA a JOSEF TOMANOVI ve zřetelné návaznosti na předválečnou sociální baladiku vyhocovali sociální protiklady jižní Itálie. Některé z reportáží (z Neapole, Říma, Capri) se jim však stávaly prostředkem k reflexi vlastních tvůrčích dilemat a problémů (jedna z kapitol úzce korespondovala s Tomanovým románem *Po nás potopa*); snaha o vyčerpávající kunsthistorický výklad se přitom střetávala s faktickým diletantstvím.

Pozůstatkem „delegačního“ cestopisu padesátých let, tedy onoho typu, který spočíval v letmém záznamu z cesty státní delegace a který neměl šanci nahlédnout za kulisy oficiálně prezentované reality, byl *Let do Asie* ALENY BERNÁŠKOVÉ (1962). *Setkání v Jugoslávii* (1966) stejné autorky však již bylo zajímavým kompromisem mezi reportérskou zvědavostí a setrvačností ideologických postulátů. Bernášková své vyprávění vložila do úst Čechovi, který byl za války vězněn ve Slovinsku a nyní v Jugoslávii hledá své přátele z protifašistického odboje; na rozdíl od tohoto beletristického rámce jsou vlastní cestopisné postřehy bezpředsudečné a všímají si zejména „národních“ rysů jugoslávského socialismu.

JIRÍ HOCHMAN svou aktuální reportáž o alžírské revoluci *Svítání nad Džebely* (1963) koncipoval jako sérii portrétů osvobozeneckých vůdců, které přerůstají v obecnější zamyšlení nad francouzsko-alžírskou konfrontací. Jeho kniha vyrůstala z přímého osobního poznání frontových linií a revolučního zázemí a znamenala rehabilitaci novinářské reportáže z výbušných oblastí světa.

Osobitou obhajobou předválečné umělecké avantgardy byla kniha ADOLFA HOFFMEISTRA *Paříž & okolí* (1967), vzniklá spojením textů vyznavačských (o lásce k Paříži, o obdivu k francouzským delikatesám jako víno nebo sýry) a příležitostných (o českých výstavách v Paříži, pařížských galeriích a jejich aktuální náplni). Hoffmeister byl cestovatel vytříbeného vkusu a širokých kulturních znalostí i známostí, v poetice silně inspirovaný Iljou Erenburgem; jeho koncepce avantgardy vyrůstala z kontextu třicátých let: byla mu synonymem levicovosti a niterného souhlasu s politikou komunistických stran. Jednotu avantgardního postoje a sociálního cítění nezaprou ani Hoffmeisterovy reportáže z Jižní a Střední Ameriky *Mrakodrapy v pralesi* (1963).

Značná část cestopisů byla v šedesátých letech spjata s propagací předností československého průmyslu, vědy a techniky ve světě, jak ji svou trilogií Afrika snů a skutečnosti v padesátých letech založili MIROSLAV ZIKMUND a JIRÍ

Fotografie z knihy
Jiřího Hanzelky
a Miroslava
Zikmunda
Tisíc a dvě noci,
1967



HANZELKA. Jejich nové knihy zachycovaly cestu po jihovýchodní Evropě, Blízkém a Středním Východě a Indii (*Obrácený půlměsíc*, 1961; *Tisíc a dvě noci*, 1967; *Světadíl pod Himálajem*, 1969). Uchovaly si svěžest reportérského postřehu, širokou obeznámenost s historií, ekonomickou i politickou situací daných zemí, jakož i smysl pro barvitost konkrétních lidských osudů, nicméně již nepřinášely další podněty k obnově žánru.

Českoslovenští experti působili v šedesátých letech v celé řadě exotických zemí a jejich svědectví přispívala jak k různorodosti cestopisného žánru, tak i ke zvyšování národního sebevědomí. Obsahově byly zajímavé knihy vyšlé z pera zahraničních československých expertů, jejichž působištěm byla africká Guinea (překladatel **MIROSLAV LEVÝ**: *Na deváté rovnoběžce*, 1967), sídliště trpasličích kmenů v centrální Africe (etnolog **PAVEL ŠEBESTA**: *Mezi nejmenšími lidmi světa*, 1959, spoluautorka **SÍNA LVOVÁ**), arabský Jemen (lékařka **ZDEŇKA MAREŠOVÁ**: *V zemi královny ze Sáby*, 1969, literárně zpracoval Arnošt Černík) nebo latinskoamerická Bolívie a Chile (etnograf **VÁCLAV ŠOLC**: *Indiáni na jezeře Titicaca*, 1966; *Pod chilskými sopkami*, 1969), popřípadě Kuba (herpetolog **ZDENĚK VOGEL**: *Na lovu vzácných krokodýlů*, 1967).

K linii propagace výsledků československé vědy a kultury se pojil i cestopis **NORBERTA FRÝDA** *S pimprlaty do Kalkaty* (1960), který byl ve své základní osnově záznamem o cestě skupiny brněnských loutkářů do Indie, Indonésie, na Cejlon a do Kambodže. Autor zde vystupuje především jako zprostředkovatel

kulturní výměny mezi odlehlými zeměmi, přibližuje českému čtenáři kulturní hodnoty (zejména loutkářské, divadelní, hudební a taneční) dálného Orientu a zároveň vyzvedá příznivé přijetí vyslanců české kultury mezi společenskými špičkami i obyčejnými lidmi. Znalost reálií, smysl pro humor, ironii a vytvoření kontaktu mezi vypravěčem a čtenářem se zde ovšem setkávají s propagandistickými floskulemi příznačnými pro cestopisy z předešlého období.

■ Cestopis jako nástroj politické a sociologické analýzy

Se snahou o hlubší a všestrannější pohledy na cizí země souviselo i uplatnění nástrojů politické a sociologické analýzy. Jestliže tato analýza nacházela prostor zvláště v cestopisech z vyspělých západních států, bylo to dáno vědomou i podvědomou tendencí autorů srovnávat životní podmínky a možnosti osobní realizace v socialistickém a kapitalistickém hospodářském systému. V cestopisech tohoto typu se výchozí přesvědčení o kapitalismu jako společnosti, která nemůže člověku nabídnout plnohodnotnou životní šanci, střetávalo s autorovým poznáním reality, která neodpovídala apriorním schémátům, a toto původní přesvědčení přerůstalo ve vědomí možnosti různých alternativ životního stylu a také v přiznání ekonomické a technické převahy Západu nad Východem. Tyto práce tak znamenaly výrazný vývojový impuls pro cestopisný žánr i pro narůstající celospolečenskou diskusi o podobě socialismu a nutnosti politických a hospodářských reforem.

Textem, v němž se sociologická analýza stala přímo základem autorské metody a který představoval jeden z typických kroků, jimiž se československá společnost blížila k pražskému jaru 1968 a k jeho reformním snahám, byla faktografická próza IRENY DUBSKÉ *Americký rok* (1966). Kniha získala velmi široký a pozitivní ohlas. Oceňovány byly nejen její kvality odborné a publicistické, ale byly v ní shledávány i cenné rysy umělecké, a to jak v citu pro poezii americké krajiny a moderní civilizace, tak i v zachycení intelektuálních kruhů USA a jejich literárních a uměleckých snah.

Dubská už představovala v cestopisu mladou generaci, která již nebyla zatížena dědictvím druhé světové války, zatímco MILENA HONZÍKOVÁ v *Životu po italsku* (1967) posuzovala italskou skutečnost především prizmatem své osobní zkušenosti s fašismem. Zaměřila se na přežitky minulosti v italské společnosti, na stíny neofašismu, klientelismu, mafie a podobných jevů, nezůstala však slepá ani k rychlému rozvoji životní úrovně a technických podmínek života. Honzíková psala vyloženě esejisticky, její osobní zážitky nehrály ve vyprávění takřka žádnou roli, rozhodující byla myšlenková rovina textu. Autorka se opírala o novinové zprávy, statistiky, úřední sdělení a příběhy konkrétních osob, jež při svém dlouhodobém pobytu v Itálii poznala, sloužily jen jako ilustrace obecných tvrzení. Jakkoli si zachovala své přesvědčení o překonanosti

kapitalismu, její práce byla již otevřená vůči realitě a střízlivá při jejím hodnocení.

Politická analýza a vztah k pohrobkům fašismu sehrály rozhodující roli i v knize DUŠANA HAMŠÍKA *Oběd s Adenauerem* (1966), v níž se dotkl historických a aktuálních problémů západoněmecké společnosti. Konkrétní reportéřské postřehy se zde střídají s esejistickými úvahami, přičemž Hamšík bohatě využil svých znalostí německé historie. Tematické těžiště tvoří otázky po překonání nacistické minulosti, hledání mírového soužití se socialistickými zeměmi a především úloha sociální demokracie. Styl se pohybuje mezi analytickým rozebíráním problémů z mnoha různých hledisek a faktografickou věcností, opírající se i o statistické údaje a sociologické výzkumy ze západních zdrojů. Estetického účinku dosáhl autor psychologizačními postupy v charakteristikách Konráda Adenauera a sociálnědemokratických politiků a využitím leitmotivů, který rytmizuje text a zvyšuje myšlenkovou sugesci výpovědi.

Výrazné rysy sociologické analýzy měla také kniha EVŽENA MENERTA *Na západ od Londýna* (1967). Autor, který vyučoval filozofii na ghanské univerzitě v éře levicového prezidenta Nkrumaha, se projevil jako reformní komunista, který měl až nezvykle uznalá slova pro příznivé důsledky anglického kolonialismu na životní styl a úroveň středních a vyšších vrstev v Ghaně, avšak postrádal hlubší pochopení pro identitu a osobitou kulturu černošských kmenů. Jeho cestopis kombinoval rovinu esejistických zamyšlení nad zvláštnostmi ghanské reality, v níž se mísí socializující tendence s kapitalistickou praxí, s rovinou osobních zážitků tíhnoucích k dobrodružnosti (výjezd na safari) a současně tón politickoanalytický (úvahy o diktátorských koncích afrických demokracií) s ironickým komentářem všedních zážitků i vypjatých dní politického převratu.

■ Cykly cestopisných fejetonů a umělecké reportáže

Pro nejvýznamnější proud cestopisů šedesátých let – ten, který směřoval k subjektivizaci optiky i výrazu – byl příznačný posun od koncepce dvojího světa ke koncepci světa jednoho. Nebyly to již rozdíly mezi kapitalismem a socialismem, které určovaly fakturu vyprávění, nýbrž rozdílné osudy jednoho a téhož člověka v rozděleném světě. Hledaly se spojnice mezi lidmi, jednota lidských snů a přání, kterou konkrétní geografické a geopolitické souřadnice jen tak či onak deformují. Svět se jevil jako společné dílo všech, v němž si obyčejní lidé mohou snadno porozumět a v němž překážky na cestě pokroku jsou spíše rázu civilizačního než ideologického.

Na počátku tohoto proudu stály *Italské prázdniny* JANA WERICHA (1960), které čtenáře oslovily osobitým humorem, uměním ve zkratce postihnout specifiku navštívených zemí, ale také příběhem putování, v jehož centru byl sám autor a jeho komická a plebejská autostylizace. Werichovy obrázky z cesty,

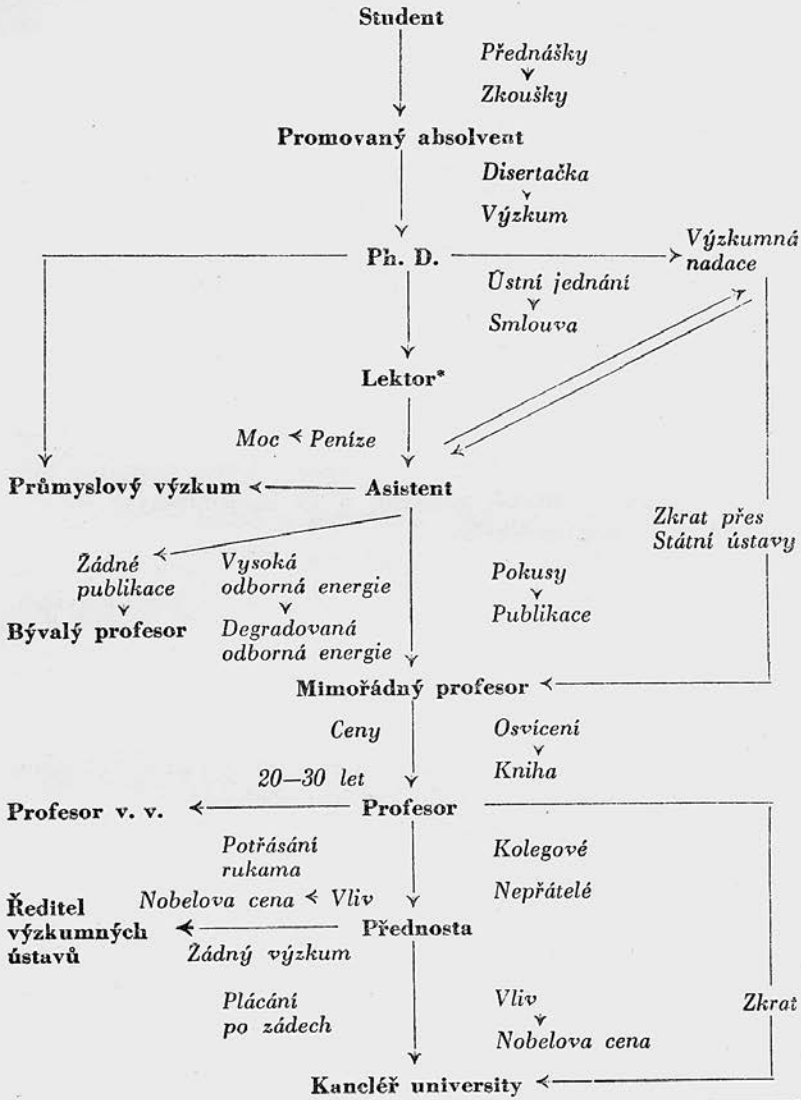
která v té době nebyla běžnému čtenáři dostupná, potlačují chronologii a asociativním způsobem mísí různé časové roviny, epizody, zážitky a informace. Před ideologickými apriorismy Werich dává přednost setkáním s konkrétními obyčejnými lidmi, touží po přímém kontaktu s nimi, je otevřený a všude také nachází otevřenost. Osou prózy je přitom vždy sám vypravěč a jeho vztah k popisovanému a vyprávěnému – ať už jde o Vídeň, italské kulinářské speciality, škodlivost televize, antické legendy o založení Říma či Caligulovy zvrhlosti.

MIROSLAV HORNÍČEK v *Javorových listech* (1968) zachytil své působení na světové výstavě v Montrealu. Svým způsobem navázal na cestopisy propagující přednosti československé vědy a kultury: jeho hrdost na triumf československé expozice byla nepolitická a nepředstíraná. Kniha je mozaikou epizod a obrázků, v nichž se střídá objektivní i subjektivní úhel pohledu, letmé hodnocení jednotlivých národních expozic, dění na výstavišti i v kanadských exteriérech s osobními příhodami, s potížemi při provozu Kinoautomatu (velmi úspěšného pořadu, který divákům dával možnost spoluurčovat podobu příběhu), zážitky z výstaviště i kanadské přírody.

Jestliže Werich a Horníček kultivovali cestopis humorem, **JAROSLAV PUTÍK** jej v knize *Dálky* (1962) oživoval kritickou racionalitou a vtipným pointováním dílčích sekvencí. Jeho cestopis vznikl jako výsledek cesty, při níž doprovázel Českou filharmonii po Austrálii, Novém Zélandě, Japonsku a Číně. Putík zde nepodává letmé dojmy, přistupuje k psaní s důkladnou věcnou poučeností a politickým rozhledem a míří k podstatě věcí.

Jako básník silného kulturního patosu přistupoval ke svým americkým reportážím **MIROSLAV HOLUB**. Jeho knihy *Anděl na kolečkách* (1963; rozšíř. 1964) a *Žít v New Yorku* (1969) na sebe navazovaly v důrazu na rozlišení civilizace a kultury. Holub obdivuje civilizační vymoženosti americké společnosti, neváhá vyzvednout reálné přednosti amerického vědeckého výzkumu, kosmonautiky, ale i běžné životní úroveň, služeb, obchodu a dopravy. Neustále však konfrontuje úroveň civilizace s úrovní kultury, kterou chápe jako lidské měřítko. Jeho intelektuální, racionální přístup je v souladu s americkou přetchnizovanou realitou, dostává se však do rozporu s americkým kultem účelnosti: přehnaný důraz na účelnost ochuzuje život o možnosti hry a imaginace, o možnosti básnického poměru k realitě, bez něhož není koneckonců možný ani technický pokrok. Holub není reportér, který by chtěl čtenáře instruovat, co si má o čem myslet, nic se mu nesnaží imputovat. Je věrný faktům, řadí a seskupuje je tak, jak mu velí jeho racionální povaha. Fakta promlouvají sama za sebe, nenesou žádnou ideologickou informaci, hodnocení popsané reality spočívá zcela na čtenáři. Autor nicméně nezapírá, že straní jak civilizaci, tak kultuře, ale jen takovým, které se nedostávají do rozporu a navzájem se umocňují. Stále výrazněji si přitom ujasňoval, že americké problémy dneška mohou být našimi problémy zítřka, že cesta civilizace je jen jedna a záleží na míře kultury, s níž se bude polidšňovat.

AKADEMICKÝ METABOLISMUS



* Hypotetický nestálý mezistupeň

Ukázka z knihy Miroslava Holuba *Anděl na kolečkách*, typografie Oldřicha Hlavsy, 1964

JIRÍ MUCHA se v knize *Černý a bílý New York* (1965) soustředil především na kulturní život americké metropole. Prošel galerie s produkty pop-artu a op-artu, seznámil se s happeningy, navštívil divadla na Broadwayi, černošské kluby v Harlemu, zašel na muzikál i show oblíbeného komika a sestavil mozaiku zajímavostí z neaktuálnějšího kulturního dění Ameriky. Výsledkem není moralizující freska, která by chtěla vyhrocovat kontrasty města, nýbrž hloubková sondáž, která ví, že mezi černou a bílou je celá řada přechodů a že výslednou barvu je obvykle těžké pojmenovat. Muchova kniha je plná poučných informací, podává obraz New Yorku s hloubkou, která je vlastní jen rozenému světoběžníkovi. Autor zde nemá výrazné umělecké ambice, avšak v pasážích, ve kterých se vrací na místa, kde žil jako dospívající hoch, nezapře osobní dojetí.

Epilog cestopisné fejetonistiky a esejistiky šedesátých let tvořila próza **EDY KRISEOVÉ** *Já & Japonsko*, která vyšla společně v jedné knížce s pracemi **OTAKARA MOHYLY** *Belgická skripta* a **VLADIMÍRA MILTNERA** *Z Púny do Púny* pod titulem *Putování bez fraku* (1968). Kriseová se v Japonsku zúčastnila mládežnického tábora, jehož účastníci vysazovali stromky v odlehlé japonské krajině, její pohled je však pronikavý, a i když v exotické zemi pobyla jen krátce, dovedla se velmi ostře podívat na specifičnost japonských zvyků, na podstatu japonské loajálnosti vůči starším a nadřízeným, jakož i na poměr mezi Evropou a Orientem. Její vyprávění je mladistvě neohleduplné, i když ctí zvláštnosti exotické morálky, straní opravdovosti, brání se konvencím a prázdným zvyklostem.

Kořeny a varianty literatury faktu

Na počátku šedesátých let se v českém prostředí definitivně etablovala literatura faktu jako svébytný, esteticky účinný prozaický žánr stojící na rozhraní mezi beletrií a literaturou věcnou. O tomto žánru se v Čechách začalo diskutovat na teoretické úrovni již od poloviny padesátých let (Oleg Sus, Růžena Grebeníčková aj.) a jeho původní velmi volné vymezení zahrnovalo některé románové formy (román v dopisech, reportážní román, biografický román) stejně jako útvary literatury odborné, respektive populárně naučné (stať, monografie, úvaha, esej) a postupy publicistické (zvláště reportáž, interview). Poukazovalo se přitom na principy formulované v Rusku na konci dvacátých let spisovateli z okruhu časopisu *Levyj front isskustva* (Lef) a formalistů, kteří v opozici k artistnímu románu vymezili novou koncepci prózy založenou na její dokumentárnosti.

Faktograficky zaměřenou knižní řadu Fakta a svědectví vydávalo již od roku 1958 Naše vojsko, výrazný impulz pro rozvoj literatury faktu v českém prostředí však znamenal především vznik edice Kolumbus v nakladatelství Mladá fronta v roce 1960, ve které paralelně s překladovými pracemi vycházela původní česká literatura faktu. Tematické zaměření těchto knih bylo různorodé: od otázek prehistorie, literární historie po problematiku přírodních věd. Spojovala je faktografičnost, respektive nefiktivnost, atraktivita témat i jejich narativního zpracování a důraz na „dobrodružství poznání“.

Mimo jiné i pod formujícím vlivem děl západní proveniencí, jež za využití beletristických postupů zpřístupňovala širokému publiku nejnovější vědecké výzkumy a objevy (např. Paul de Kruif, C. W. Ceram), se v průběhu šedesátých let škála faktografických postupů velmi rozšířila. Na jedné straně sahala po nezřetelnou a napjatou hranici mezi literaturou faktu a literaturou odbornou, popřípadě populárně naučnou, na straně druhé zasahovala do prostorů, v nichž se stíraly meze literatury faktu a prózy fabulované, zejména detektivní a dobrodružné.

Soustředění na samotný fakt bylo charakteristické pro práce směřující spíše k vědecké popularizaci. Beletrizace textu zde byla obvykle minimální, autorský subjekt do něj nemusel vstupovat vůbec. Fabule byla oslabena, což ovšem zpravidla textu neubíralo na narativnosti. Formálně se jednalo převážně o syntetické výklady, soubory kratších monografických statí (k tomuto

typu lze v šedesátých letech přiřadit například historické práce Josefa Janáčka či přírodovědné knihy Zdeňka Michalce a Zdeňka Veselovského), případně o slovníkové zpracování monografického tématu (např. Bohové a hrdinové antických bájí Vojtěcha Zamarovského).

Protipólem tohoto scientistního typu bylo takové pojetí literatury faktu, v němž se fakt (např. historická událost, život historické osobnosti) stal základem příběhu – faktograficky založený text pak většinou směřoval k žánru příběhu s tajemstvím a ve vyprávění se často uplatňovaly fiktivní momenty. Beletrizace textu byla výrazná a škála beletristických postupů, jež tento proud literatury faktu využíval, byla poměrně barvitá. Autoři kombinovali postupy psychologizující, reportážní, cestopisné i detektivní.

Prózy detektivního a dobrodružného charakteru vycházely od roku 1965 v paperbackové edici Spirála nakladatelství Československý spisovatel a také v periodické, v trafikách prodávané edici Magnet z Vydavatelství časopisů ministerstva národní obrany. V této široce pojaté řadě byly kromě fabulovaných detektivek vydávány také jiné žánry, mimo jiné práce historické (František Šmahel: *Hranice pravdy*, 1969) a non-fiction prózy, zpracovávající konkrétní historickou událost, zvláště s kriminalistickou či špionážní zápletkou. K jejich autorům patřili zejména Roman Cílek (mj. *Výstřely ve vile Edelweis*, 1966) a Rudolf Ströbinger (*Pobřeží v plamenech*, 1966; *Mata Hari*, 1968).

■ Miroslav Ivanov

Pro utváření žánru v českém prostředí bylo klíčové, že navzdory rozšiřující se škále faktografických postupů začal být samotný pojem literatury faktu v průběhu šedesátých let spojován především s tím typem, který prezentoval MIROSLAV IVANOV – a to v takové míře, že tento autor začal být považován za iniciátora literatury faktu v Československu.

Ivanov vstoupil do širšího čtenářského povědomí na počátku desetiletí dvojicí knih, které byly spjaté s jeho vzděláním historika a literárního historika a předznamenaly dvě linie jeho příští práce. Historickou linii svého psaní zahájil knihou *Lenin v Praze* (1960; přeprac. s tit. *Lenin a Praha*, 1970), v níž se věnoval „vůdci světového proletariátu“ a zejména identifikaci míst, na kterých pobýval při své cestě do Prahy v roce 1912.

Ke stejné linii autorovy produkce šedesátých let se přiřadily práce, v nichž se vracel k dějinám českého protifašistického odboje, ke kořenům a průběhu druhé světové války. Na knihu *Nejen černé uniformy*, ve které rekonstruoval přípravu atentátu na říšského protektora (1963; přeprac. s tit. *Atentát na Reinharda Heydricha*, 1979), navazovala *Noc hnědých stínů* (1966) a soubor tří špionážních příběhů *Černý dostal mat* (1967).

MIROSLAV IVANOV

PRVNÍ ČLÁNEK ŘEZTU

Byl pátek, lépe tedy nejspíše úterý... A jak se dostal Hanka k tomu... První článek řeztu... První článek řeztu... První článek řeztu...

Škály, jen čtrnáct Větráků, ale ještě... A to je ten ten... První článek řeztu... První článek řeztu... První článek řeztu...

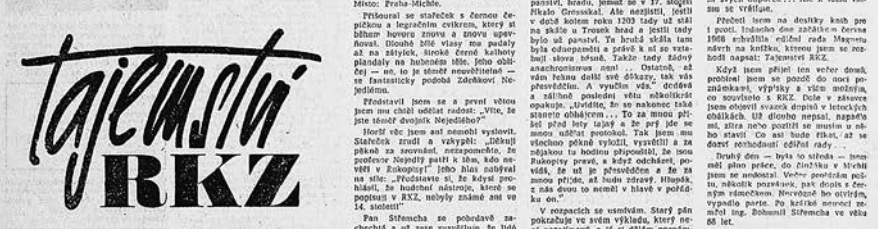
PRVNÍ PROBLEMY

Tak, to bychom měli, byli jsme si... První problémy... První problémy... První problémy...

česka říkám Malá Skála, pak ne... První problémy... První problémy... První problémy...

JAK TO VLASTNĚ BYLO

liběly mělo, našel jsem tedy akorát... Jak to vlastně bylo... Jak to vlastně bylo... Jak to vlastně bylo...



I.

ce-Saviky řekli spustit toho, že někdy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...

První problémy... První problémy... První problémy... První problémy...



První pokračování populárně vědecké studie Miroslava Ivanova Tajemství RKZ, Literární noviny 1967, č. 17.

Druhý tematický okruh Ivanovova pojetí literatury faktu vymezila kniha *Historie skoro detektivní* (1961), v níž se autor věnoval především příběhům z dějin české literatury. Ve vědomé opozici vůči „nudné“ literární vědě se zaměřil na čtenářsky atraktivní a opomíjená literárněhistorická tajemství a „bílá místa“, zvláště na problémy biografické (Máchova podoba) a topografické povahy (hledání reálného předobrazu a dějiště Olbrachtovy Anny proletářky). Dvě kapitoly z *Historie skoro detektivní* Ivanov přepracoval v knize *Modrá ozvěna* (1963).

Obdobná pátrání po historických událostech, životních osudech spisovatelů a dalších historických osobností, po jejich pseudonymech, reálných předlohách literárních textů či po okamžicích vzniku jednotlivých děl a dalších záhadách se stala trvalou součástí Ivanovovy tvůrčí metody v následných desetiletích. Oběma knihami tak Ivanov do českého kontextu uvedl typ literatury faktu, která předmětnou „skutečnost“ (např. historickou událost) čtenáři zatraktivňuje tím, že si ji formuluje jako záhadu, po níž je nutno pátrat a kterou on, autor, také odhaluje. Zpravidla proto pracoval s prolínáním dvou dějových linií: zatímco první osvětluje sledovaný jev či událost, druhá vykresluje proces jeho poznávání. Autor beletrizuje své vlastní pátrání a heuristickou práci (archivní bádání, rozhovory s odborníky, návštěvy historického místa apod.), případně rekonstruuje výzkum uskutečněný někým jiným. Výrazně (mnohdy až redundantně) přitom využívá techniky montáže pramenů: korespondence, deníků, úředních dokumentů, autentických vzpomínek či biografických medailonů.

Fabulační princip postupně odhalované záhady, který určil například i Ivanovův soubor věnovaný české literatuře od nejstarších dob po 20. století (*Labyrinth*, 1971), otevíral literární a historické poznatky pro široké vrstvy čtenářů, mnohdy však autora přiváděl až k pokušení hledat otázky i tam, kde nejsou, a každou svou odpověď prezentovat jako originální.

Vlastním centrem Ivanovova zájmu se stala především literatura a kultura 19. století. Naplno svou metodu rozvinul zejména v pracích zabývajících se pravostí Rukopisu královédvorského a Rukopisu zelenohorského, okolnostmi jejich vzniku, nalezení i bojů o ně. Podnítil přezkum obou literárních památek za využití nových kriminalistických metod a závěry z tohoto pátrání shrnul v knihách *Tajemství RKZ* (1969, na pokračování v *Literárních novinách* v roce 1967) a *Záhada Rukopisu královédvorského* (1970). Soustředil se přitom nejen na chemické analýzy rukopisů, ale navštívil a popsal také místa jejich nálezu, posoudil biografická data jejich objevitelů a (pravděpodobných) tvůrců a zrekapituloval historii polemik o jejich pravosti.

■ Další podoby literatury faktu

K autorům literatury faktu, kteří se věnovali literárněhistorické problematice, lze počítat i VLADIMÍRA KARBUSICKÉHO. Jeho knihu *Nejstarší pověsti české* (1966) do žánru vřazovalo kontroverzní téma a autorovy provokativní, odborným publikem velmi rozpačitě, respektive odmítavě přijímané závěry. Práce stavěla na autorově znalosti dosavadní literatury o tématu a v návaznosti na jeho předchozí stati hledala k nejstarším českým příběhům paralely a zdroje v evropském písemnictví. Karbusický směřoval k scientistnímu typu literatury faktu. Své výklady beletrizoval a estetizoval, nicméně autorské pásmo je v jeho knihách slabé, vypravěč čtenáře zpravuje o svých úvahách, postup svého badatelského pátrání mu však nenabízí a nevyužívá ani montážních postupů.

Stejně postupoval i olomoucký literární vědec, bohemista a slavista OLDŘICH KRÁLÍK v knize *Šest legend hledá autora* (1966). Literárněhistorickým rozbořením šesti svatováclavských a svatovojtěšských legend, jež vznikly těsně kolem roku 1000, se Králík přiklonil ke ztotožnění jejich autora Kristiána s Radimem, bratrem sv. Vojtěcha. Králíkova kniha znamenala posun v bádání o nejstarších literárních památkách týkajících se českého prostředí. Autor v ní čtenářskou náročnost problematiky úspěšně překonával důrazem na kulturněhistorický kontext i napínavostí líčení.

Již Ivanovův příklad vtáhl do literatury faktu také tematiku historickou, archeologickou a kulturněhistorickou, čerpající ze starších i novějších, českých i světových dějin, tedy tematiku, která se později, v sedmdesátých a osmdesátých letech, prosadila jako tendence rozhodující. Z ostatních autorů ji v šedesátých letech profilyovaly především dvě osobnosti: Josef Janáček, zaměřující se především na české a světové dějiny raného novověku, a Vojtěch Zamarovský, zabývající se dějinami a kulturním dědictvím antických civilizací.

Historik JOSEF JANÁČEK se věnoval literatuře faktu v úzké souvislosti se svým vědeckým bádáním. Centrem jeho odborného zájmu byly dějiny 16. století, jejich sociální, hospodářské a kulturní aspekty v českých zemích i v celoevropském kontextu. Důsledky, jež pro lidstvo měly zámořské objevy a myšlenkový odkaz renesance a humanismu, nastínil v pracích *Století zámořských objevů* (1959) a *Kolumbovo dědictví* (1962). Vedle obsáhlých kolektivních dějin Prahy, jež redigoval, vznikly stylisticky vyříbené práce na pomezí literatury faktu a vědecké popularizace, zalidňující pražské památky konkrétními příběhy, lidskými osudy a historickými událostmi (*Vyprávění o Staroměstské radnici*, 1961; *Vyprávění o Vyšehradu*, 1964). V syntéze *Malé dějiny Prahy* (1968) pak vylíčil historii pražské kotliny od pravěku až po současnost.

K archeologii v českých zemích obrátil pozornost prací *Pevnost v lužním lese* JOSEF POULÍK (1967). Charakterizoval v ní společnost a kulturu Velké Moravy a současně popsal poválečné archeologické výzkumy v Mikulčicích, jichž se osobně zúčastnil. Přiblížil metody archeologovy práce i způsoby interpretace

hmotných pramenů, jež nakonec vedly k vytvoření celistvého obrazu o životě ve vzdálené minulosti. Svou práci psal ich-formou a kombinoval v ní reportážní postupy s objektivizujícími výklady.

Z odborně školených historiků se v šedesátých letech literaturě faktu jedinou knihou přiblížil také FRANTIŠEK ŠMAHEL, specialista na dějiny husitského věku. V knize *Hranice pravdy* (1969) sledoval postoje Jana Husa v časovém rámci jeho výslechu a soudu na kostnickém koncilu. Šmahelovo líčení se svou expresivitou, psychologizací postav a popisy reálií klonilo k tvaru historického románu či novely, ale faktografická důslednost a zázemí v soudobé historické vědě je vřazovaly mezi kvalitní beletrizující práce literatury faktu.

Vedle těchto profesionálních historiků pojímal literaturu faktu česky i slovensky píšící VOJTĚCH ZAMAROVSKÝ spíše v duchu čtenářsky přístupné vědecké popularizace. Dbal na to, aby jeho tvrzení byla v souladu s nejnovějšími poznatky historické vědy i se soudobými nálezy a závěry archeologie. Podobně jako další autoři literatury faktu konfrontoval odbornou literaturu s autentickou osobní zkušeností – cestoval na místa, o kterých psal, navštěvoval archeologické expozice, vykopávky, muzea i galerie, konzultoval vše s odborníky. Tvarově lze jeho díla zařadit jako „historický cestopis“ (mj. *Za sedmi divy světa*, slovensky 1960; česky 1963), využíval však i postupů příběhu s tajemstvím (např. v knihách *Za tajemstvím říše Chetitů*, 1961; *Objevení Tróje*, 1962, *Na počátku byl Sumer*, 1966). Přebíral rovněž prvky biografické prózy: v knize *Objevení Tróje* popsal osudy archeologické expedice Heinricha Schliemanna, v knize *Za tajemstvím říše Chetitů* přiblížil práci orientalisty Bedřicha Hrozného, který vyluštil klínové písmo. Vedle výkladu dějin dávných civilizací paralelně sledoval historii jejich znovuobjevování – podrobně se věnoval rozvoji archeologie jako vědního oboru a současně líčil životní i profesní osudy jejich průkopníků.

V dobrodružném líčení archeologických nálezů a vědeckých objevů Zamarovský navazoval na práce německého spisovatele a žurnalisty C. W. Cerama, jehož na začátku šedesátých let uvedl do českého prostředí překladem knihy *Bohové, hroby a učenci*. O dějinách starověkého Říma Zamarovský synteticky pojednal v práci *Dějiny psané Římem* (1967), kulturu starověkých civilizací přiblížil dále i slovníkem *Bohové a hrdinové antických bájí* (1965), shrnujícím příběhy protagonistů antických mýtů, jež se staly výrazným inspiračním zdrojem evropské kultury, a zejména literatury.

Dějinám Apeninského poloostrova se dále věnovali JAN BURIAN a BOHUMILA MOUCHOVÁ. V knize *Záhadní Etruskové* (1966) se pokusili odpovědět na otázky etnického původu Etrusků, původu jejich jazyka a dosud nevyluštěného písma, charakteru etruské společnosti i jejího kulturního významu pro rozvoj antického Říma.

Velmi akcentovaným tematickým okruhem české literatury faktu se staly moderní dějiny, zvláště dějiny válečných konfliktů. Žánr literatury faktu se tu

rozvinul ve značně širší – od nefabulovaných striktně faktografických prací přes objektivizující výklady směřující k publicistice až po víceméně již beletristické útvary dobrodružné, respektive špionážní.

Zájem o dějiny druhé světové války a o jejich co možná objektivní (tedy i apolitický) výklad stoupal od počátku šedesátých let. Prvními čtenářsky přístupnými syntézami o průběhu druhé světové války v Evropě i jejích důsledcích se staly *Evropa ve stínu Hitlera* VLADISLAVA MOULISE (1963) a *Nacismus a Třetí říše* BOHUMILA ČERNÉHO a JAROSLAVA CÉSARA (1963). Československý protifašistický odboj připomínaly přehledové práce i obrazové publikace (např. TOMAN BROD – KAREL BARTOŠEK: *Pražské květnové povstání 1945*, 1961; Brodovy knihy *Odboj proti fašistické okupaci 1939–1945*, 1964, a *Druhá světová válka 1939–1945*, 1966). Historici se problematice druhé světové války a jejích kořenů věnovali v odborných pracích, v popularizujících textech i v literatuře faktu. Sklonek druhé světové války přiblížili Bohumil Černý a Jaroslav César v pracích *Akce Valkýra* (1966) a poněkud dobrodružněji v *Soumraku vlčího doupěte* z roku 1965 s důrazem na osobu Adolfa Hitlera. Na průběh druhé světové války v Itálii a politickou úlohu Mussoliniho se soustředil ROBERT KVAČEK s MILOSLAVEM SVOBODOU (*Konec diktátora*, 1968).

Dílcím problémům nastolení nacistického režimu a pronásledování antifašistů se věnovali ROMAN CÍLEK (např. *Výstřely ve vile Edelweiss*, 1966; *Vlkodlaky kryje stín*, 1968, spolu s JIŘÍM FABŠICEM) a VÁCLAV PAVEL BOROVÍČKA (*Vražda jasnovidce Hanussena*, 1968), kteří směřovali k beletristickému, dobrodružnému zpracování faktů. Borovička se, podobně jako RUDOLF STRÖBINGER (*Mata Hari*, 1968; kniha je spíše drobnou biografií využívající postupů dobrodružné prózy), později zaměřil na dějiny špionáže (*Tajemství špionáže*, slovensky 1967; česky 1969; *Mistři tajné služby*, 1969).

Odborné práce i literatura faktu obrátila pozornost k tabuizované účasti československých vojáků



Obálka Jaroslava Fišera, 1968

v bojích na západní frontě a na Středním východě. V reportážní knize *Tobrucké krysy* (1967) popsal Toman Brod účast československého praporu v bojích v severní Africe. Československým jednotkám na západě a zvláště úloze československých letců v bitvě o Anglii se týž autor věnoval společně s EDUARDEM ČEJKOU v práci *Na západní frontě* (1965). Otevřením druhé fronty se zabýval RUDOLF STRÖBINGER (*Pobřeží v plamenech*, 1966), který přísně faktografický výklad dynamizoval téměř deníkovým zaznamenáváním jednotlivých událostí.

Specifický tvůrčí typ, zabývající se tematikou druhé světové války, reprezentoval publicista DUŠAN HAMŠÍK, který se pohyboval na pomezí literatury faktu a historicko-sociologického eseje a využíval také postupů reportážních próz i dalších publicistických útvarů. Události kolem atentátu na Reinharda Heydricha (jež zpracoval i Miroslav Ivanov) analyzoval spolu s JIŘÍM PRAŽÁKEM v knize *Bomba pro Heydricha* (1963). Již v této práci se soustředil na sociální analýzu nacistického režimu a upouštěl od přežívajících představ o lidské abnormalitě nacistických vůdců. Tuto tezi propracoval také v knize *Génius průměrnosti* z roku 1967 věnované Adolfu Hitlerovi a v práci *Život a dílo Heinricha Himmlera*, která byla publikována nejprve v samizdatu (1974), oficiálně pak až po autorově smrti (1986, s tit. *Druhý muž třetí říše: Heinrich Himmler*). Osudy čelných mužů nacistického Německa Hamšík analyzoval na pozadí jejich rodinného a sociálního zázemí, což mu umožňovalo vnímat je jako produkty doby a společnosti, ve které průměrná „normalita“ přerůstá v představy o nadřazenosti německého národa a k hrůzám války a vyhlazovacích programů. K aktuálním událostem se Dušan Hamšík vyslovil reportážně-analytickou metodou v knize *Spisovatelé a moc* (1969). Na příkladu spisovatelské obce, a konkrétně IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, pojmenoval příčiny krize socialismu a myšlenkové obrody společnosti, jež vyústila v demokratizační změny roku 1968.

K analýze politických událostí šedesátých let přistoupil i JINDŘICH VOLEK, sledující především proměnu politiky Spojených států (*Meze odvahy*, 1965; *Kritické dni J. F. Kennedyho*, 1968; *Kennedyové*, 1970).

Vedle formujícího se historického proudu se jako odborně i beletristicky silná osobnost prosadil profesionální etnograf MILOSLAV STINGL, zabývající se indiánskými kmeny a exotickými kulturami Oceánie. Publikoval jak práce odborné, tak i literaturu faktu a cestopisy. Jeho výchozím dílem náležejícím do oboru literatury faktu se stala kniha *Indiáni bez tomahavků* (1966), která je spíše čtenářsky přístupnou vědeckou popularizací atraktivního tématu. Stingl zde synteticky sleduje vývoj indiánské společnosti, respektive jednotlivých kultur a kmenů až po současnost. V knize *Indiáni na válečné stezce* (1969) pak vypráví třicet nejslavnějších příběhů o indiánských bojovnících a vojenských konfliktech mezi bílými osadníky a Indiány v Severní i Střední Americe v průběhu několika staletí. Kulturu Mayů přiblížil v knize *Za poklady mayských měst*

(1969). Cestopisu se blíží Stinglova výrazně beletrizovaná práce *Indiáni, černoši a vousáči* (1970), v níž autor popisuje svou cestu na Kubu, kubánskou kulturu a způsob života dávných i nynějších obyvatel tohoto ostrova.

Ačkoli se autorské zázemí rozšiřovalo, do konce šedesátých let se literatura faktu rozvíjela jen pozvolna. Tematicky se nicméně rozvrstvila a prokázala inklinaci české společnosti k historické, respektive kulturněhistorické problematice. K přírodním vědám začala obracet pozornost až v dalších desetiletích, kdy také tento žánr doznal prudšího rozmachu.

Jestliže se nejenom česká literatura faktu šedesátých let zaměřovala především na humanitní obory, nedostatek prací přírodovědných byl více než dostatečně nahrazován překlady (Jacques-Yves Cousteau, Auguste Piccard, G. B. Schaller aj.). K výjimkám patřila například popularizující práce ZDEŇKA MICHALCE *Co nevíte o přírodě* (1960), v níž autor ve spolupráci s odborníky osvětloval „záhady“ živé i neživé přírody. Na obdobné základní otázky o každodenním životě zvířat odpovídal zoolog ZDENEK VESELOVSKÝ v knize *Praobyčejná zvířata* (1964). Jeho kniha *Výlet do třetího tisíciletí* (1969) byla „zoologickým cestopisem“ po Austrálii a přes svůj cestopisný rámeček měla charakter čtenářsky přístupné vědecké popularizace.

POPULÁRNÍ LITERATURA

V kontrastu k předchozímu období, kdy je budovatelský model vytlačoval mimo oficiální kulturní prostor, poskytla česká literatura šedesátých let populárním žánrům neopakovatelné místo. Výrazem této tendence byl vznik řady nových edic, zaměřených na oddechovou četbu. Byly naplňovány především různorodou kriminální beletrií, jejíž menší část se pokoušela o specifickou „socialistickou“ variantu detektivky, větší část se pak vracela k západnímu kánonu tohoto žánru, který případně obohacovala o psychologické, sociologické či historické prvky. Na poli vědecké fantastiky se více než dobrodružným syžetům dařilo náročnějším antiutopickým, modelovým románům či povídkám, poskytujícím prostor pro ideologickou diskusi o paradoxech současné technické civilizace i politického systému. Podobně jako do detektivní či fantastické prózy zasahovaly i do oblasti literárního humoru či satiry význační autoři náročné literatury: Josef Škvorecký, Jan Zábrana, Karel Michal a další. Současně se formami zábavné četby – zejména detektivním syžetem – hojně inspirovala dobová umělecká literatura. Zvláště v době uvolnění edičních zábran v letech 1968–69 začaly znovu vycházet též reedice textů některých autorů předúnorové lidové četby. Vlna těchto edičních aktivit byla však do roku 1970 v důsledku nastupující normalizace vesměs udušena.

Rehabilitace populární literatury

Návrat čtenářů, autorů, překladatelů a nakladatelských redaktorů k populárním žánrům, tendence k opětovné specializaci zábavné četby a postupné rozšiřování její nabídky se na přelomu padesátých a šedesátých let staly faktem českého literárního života. Původní izolované autorské či vydavatelské experimenty, zprvu jen posouvající hranice úzkého budovatelského konceptu literatury, postupně přerostly ve spontánní a mnohostranný proud literárních aktivit. Na sklonku padesátých let bylo již zřejmé, že „populárnější“ podoby literatury nelze ze soudobého kulturního života vyřadit, a začalo se připouštět, že alespoň část knižní produkce může mít i čistě zábavné zaměření. Nadále přitom trvaly nároky na kvalitu takové tvorby – předpokládalo se, že si zábavné žánry mohou zachovat svou čtenářskou přitažlivost, aniž by hodnotově poklesly na úroveň komerčního „braku“.

Naznačený obrat nalezl své zdůvodnění i v rámci marxistické estetiky: „Je tedy nesporné, že hlavní funkcí detektivky vzhledem ke společnosti je zábavnost. A to zábavnost v plném nezkresleném slova smyslu, pojatá jako kulturní hodnota“ (Jan Cigánek: *Umění detektivky*, 1962). Představy z počátku předchozího desetiletí o socialistické literatuře jako nové, vyšší etapě české literární tvorby a čtenářství se na počátku šedesátých let přetvořily v ideál literatury rozvíjené ve dvou souběžných, kvalitativně si blízkých liniích – umělecky pronikavé a kultivovaně zábavné. Takové pojetí vyhovovalo tradiční české představě o kulturním poslání malého národa a zároveň souznělo se soudobou interpretací marxismu, v níž se socialismus promýšlel jako společenský projekt, jehož dějinná převaha se potvrdí až tehdy, dá-li člověku skutečně možnost rozvinout veškerý svůj potenciál, naplní-li všechny jeho antropologicky dané potřeby, podnítlí-li celý rejstřík jeho etických, estetických, kulturních a tvůrčích schopností.

Této koncepci vycházel vstříc i státem řízený vydavatelský systém, kde subvencovaná nakladatelství, ekonomicky nezávislá na kulturních představách nejširších vrstev, směřovala svou produkci k vyšším úrovním populární kultury či k oblastem jejího prolínání s literaturou uměleckou. Rehabilitace populární literatury se promítla do vzniku nových knižnic, které začaly zpřístupňovat klíčové žánry, autory a tituly zábavné četby od konce 19. století do současnosti. Nakladatelství Mladá fronta ustavilo pro dobrou zábavnou četbu

ediční řady Kapka a Smaragd, nakladatelství Svět sovětů edici Dobrá dobrodružná díla a nakladatelství Naše vojsko obnovilo edici Napětí, existující již v období 1945–48. Podstatnou změnou bylo, že se tyto knihovny orientovaly na dospělé publikum; do této doby se snahy o otevření prostoru pro dobrodružnou a fantastickou četbu realizovaly zpravidla ve sféře literatury pro mládež. Většina z nových či obnovených sbírek „knih pro každého“ (název Kapka byl zkratkou tohoto hesla) přitom startovala v zimě 1957–58. „Objev“ čtenářské zábavnosti a s ní spojené lehkosti, hravosti a nezávaznosti tedy byl – stejně jako rostoucí zájem o divadla malých forem, populární hudbu, jazz, swing či rock-and-roll – součástí obecnější proměny kulturní atmosféry. Mezi všemi těmito edicemi vynikla detektivní řada 3x..., vydávaná od roku 1963 Státním nakladatelstvím krásné literatury a umění. Každý její svazek vždy představoval třemi vybranými texty výrazné – především západní – autory kriminální prózy.

Pro populární žánry se v české literatuře šedesátých let otevíral specifický a v mnoha směrech neopakovatelný prostor. Původní otázka, zda populární literatura „ano“, či „ne“, byla transformována a nahrazena hledáním, jak novou zábavnou četbu zformovat, aby se mohla integrovat do literatury s uměleckými ambicemi.

Inspirace se hledala v zahraničí, přičemž se oficiálně kladl důraz na podněty literatury sovětské, zvláště po literárněkritické a literárněvědné „legalizaci“ dobrodružné a detektivní beletrie na moskevské konferenci, pořádané roku 1958. Ukázkou raných sovětských snah o adaptaci schémat senzační četby přineslo například české vydání parodického thrilleru Marietty Šagiňanové z počátku dvacátých let *Mess Mend aneb Američané v Petrohradě* (1958), opatřené autorčiným doslovem o historických a kulturních souvislostech prózy. Sovětský příklad však na prahu šedesátých let zdaleka již nepůsobil izolovaně, česká literatura si uvědomovala i aktuální kontext kultury západní. Jen několik málo let od velmi úspěšného amerického vydání (1953) bylo například do češtiny uvedeno naléhavé podobenství *Raye Bradburyho 451° Fahrenheita* (1957), katastrofická vize masové, odlidštěné, militární společnosti, v níž je nadvláda otupujících konzumních hodnot zajišťována totálním zákazem všech knih, jejich hromadným pálením a pronásledováním čtenářů. Doslov Josefa Škvoreckého přitom poukazoval na tendenci k intelektuálnímu „zhodnocování“ vědeckofantastického žánru ve světě, který proniká „za hranice laciné zábavy do oblasti literatury umělecké“ a potlačuje dobrodružný syžet ve prospěch ideologicko-filozofické spekulace o paradoxech a rizicích moderní civilizace.

Podrobnější výklad tohoto trendu i jeho zasazení do historie žánru přinesl esejistický seriál *Marsyas USA*, který Škvorecký napsal s Lubomírem Dorůžkou a Františkem Jungwirthem a uveřejnil v prvním až třetím čísle *Světové literatury* v roce 1958. Jednotlivé kapitoly seriálu byly po vzoru Karla Čapka věnovány příznačným fenoménům

současné západní masové kultury: kriminální a vědeckofantastické beletrii, erotickému tisku, paperbackovým edicím, kresleným seriálům (komiks) a románovým bestselerům. Smyslem přehlídky bylo odlišit pokleslé a „nebezpečné“ podoby populárních žánrů od podob „nosných“, nabízejících žádoucí impuls k dalšímu kulturnímu a uměleckému vývoji. Takový přínos nabízela podle autorů seriálu jednak vědecká fantastika, jednak detektivní literatura. Seriál zvláště vyzdvihl do té doby u nás prakticky neznámou poetiku americké tzv. tvrdé školy, upozornil na „realistické portrétování násilí“ v románech Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera i na jazykové gesto těchto autorů, čerpající z hovorových a slangových vrstev americké angličtiny a prozrazující společná východiska s moderním vypravěčstvím Hemingwayovým. Připravoval se tak již překladatelský program pro šedesátá léta (Hammett vyšel česky v roce 1963, Chandler roku 1965). Zároveň seriál *Marsyas USA* naznačoval, na jakých základech a žánrech by měla stát původní česká zábavná četba, aby se nestala nebezpečnou „periferií“ socialistické literatury, ale – slovy autorů seriálu – její přívětivou okrajovou čtvrtí, „kam si lidé půjdou odpočinout tak, jako si do literárního centra chodí pro zážitky, které zmnožují život“.

■ Kriminální próza

Budovatelská kultura poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejích klíčových rysů. Žánrovtorný motiv zločinu měl sice v literatuře padesátých let velmi exponované postavení a patřil k nejméně frekventovanějším tématům, nicméně byl interpretován způsobem, který ho zbavoval jeho fascinující tajemnosti a současně kladl zábrany detektivce jako nezávazné literární hře s předem neznámým viníkem, jenž má být odhalen pomocí logického úsudku či intuice. Zločin byl v budovatelské literatuře vnímán jako součást historické konfrontace „starého“ a „nového“ světa. Nebyl tedy nahodilým vybočením z řádu lidských věcí, nevypočitatelným selháním a individuálním překročením hranic obecně sdílených hodnot, nýbrž útokem na principy nového života vedeným reprezentanty překonávané minulosti – třídně determinovanými reakcionáři, sabotéry či špiony vysílanými ze zahraničí. Každý kriminální skutek tak byl vlastně klasifikován a odhalen předem: byly známy jeho kořeny a projevy i nutnost a způsob jeho potrestání.

Třídní predestinace zločinu a jeho spojování s neblahým dědictvím „starého“, předrevolučního světa zůstala přítomna i v tematickém repertoáru české detektivky šedesátých let. Ztratila ovšem své dominantní postavení a byla různými způsoby významově obohacována. O psychologické či sociologické prohloubení tématu se kolem poloviny dekády pokusili EDVARD VALENTA (*Dlouhán v okně*, 1965) a PAVEL NAUMAN (*Dlouhý stín času*, 1966). Oba autoři, ať už svým prózám dali více kritický (Nauman), nebo nostalgický (Valenta) tón, pojímali současnou českou společnost jako navenek sice jednotnou, vnitřně však

dosud rozpolcenou sociální strukturu, kde nové elity a kulturní vzorce jen pomalu prorůstají někdejší měšťanskou tradicí.

Kolem roku 1958 se česká kriminální próza začala třídnímu a politickému pojetí zločinu vzdalovat a stále více se přikláněla k tradičnějším detektivním syžetům postaveným na momentu záhady a jejího odhalování. Příkladem kombinace detektivního syžetu se špionážní zápletkou může být román EDUARDA FIKERA *Kilometr devatenáct* (1960), vystavěný na schématu spiknutí dirigovaného ze západních ambasad. Naopak *Série C-L* (1958), dříve vydaný román z této dvojice, již autor ukončil svou sérii příběhů o rozvázném kontrarozvědčiku Kalašovi a jeho „pravé ruce“, mladém, nápady komicky hýřícím detektivu Karlíčkovi, je již dokladem tendence k rehabilitaci tradičního detektivního syžetu. O vlakové loupeži na trati Praha – Bratislava vypráví způsobem, který nezakrývá, že v jádru jde o typickou detektivní deduktivní hádanku postavenou na otázce, jak mohla být z uzavřeného prostoru jedoucího kurýrního vozu odcizena milionová emise bankovek. Potřebu zaštitit „obyčejnou“ detektivku poukazem na závažnější rozměr příběhu naplnil jen prolog k románu, v němž autor zdůrazňuje příčinnou spojitost mezi zvrácenou psychologií pachatelů a nelidským běsněním světa v letech velké války.

Obdobné snahy rehabilitovat zábavnou četbu a zároveň ji společensky ukotvit způsobem, který by neopakoval třídní a politické stereotypy předchozích let, byly pro přelom desetiletí příznačné. EMIL VACHEK v románu *Černá hvězda* (1959) po čtvrtstoleté přestávce navázal na sérii svých příběhů o inspektoru Klubíčkovi a vyfabuloval příběh o honbě za zázračnou zbraň, jejíž formule, ukryté v Čechách, se snaží zmocnit pohrobci nacismu.

V pozdější české kriminální beletrii šedesátých let příběhy o hrozbě ze strany německých revanšistů, o zločinných aktivitách těch, kdo prohráli druhou světovou válku, nalézaly uplatnění jen na nenáročném okraji dobové produkce, na přechodu mezi četbou pro mládež a pro dospělé. Tyto motivy se objevovaly ve špionážně-dobrodružných románech PAVLA HEJCMANA (např. *Případ Anthrax*, 1963) či KARLA FABIÁNA (vl. jm. Eduard Kirchberger; *Psí komando*, 1959).

Odlíšný způsob aktualizace detektivního syžetu přinesl román KARLA MICHALA *Krok stranou* (1961), v němž mládí protagonisty, osobní perspektiva a humoristická stylizace vyprávění otevíraly prostor k ironickému glosování kariérismu, vnějškové angažovanosti a ke generačnímu odmítnutí zastaralých názorů na policejní práci, odkazujících ke kulturně-spoolečenskému kontextu padesátých let. Michalův román představoval pokus, jak při zachování rozhodující role detektivní zápletky a zábavného charakteru díla rozšířit kriminální prózu o motivy, jimiž by se zapojovala do aktuální diskuse o morálních principech současného života.

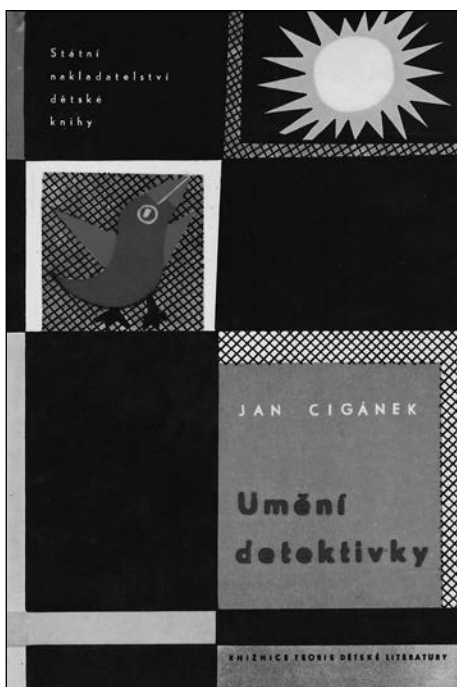
Společným jmenovatelem úsilí o novou detektivní prózu se na počátku šedesátých let stalo hledání takového žánrového tvaru, který by ji sblížoval se společenskou skutečností. Četné příspěvky literární kritiky, historie i teorie kladly důraz na realističnost a poznávací roli detektivky. Estetik a literární kritik Oleg Sus, který s programovým zaujetím novou produkci zábavné četby soustavně glosoval, měl za to, že konečně nastala situace, kdy se detektivka může stát způsobem „noetické práce“ a detektiv „rozvědčikem života“, tedy může plnit funkci, jež mu byla vinou trivializace žánru v minulosti upírána. Ke stejnému tématu se v příležitostných i zásadnějších časopiseckých statích, předmluvách, doslovecích a posléze knižních studiích vraceli mimo jiné Jan Cigánek, Zdeněk Heřman, Antonín Jelínek, Vladimír Pazourek, Josef Škvorecký a Zdeněk Vavřík.

Požadavek sblížení detektivní prózy s konkrétní společenskou realitou zastřešoval široké spektrum kritických názorů i tvůrčích aktivit. V průběhu první poloviny šedesátých let se v jeho rámci vyhranily dva zcela odlišné způsoby „hledání skutečnosti“.

Prvnímu směru šlo o vytvoření zvláštní, tzv. socialistické detektivky, která by vycházela vstříc čtenářské potřebě poutavých námětů, ale současně respektovala jiné pojetí zločinu, spravedlnosti a policejní práce v socialistické společnosti. Toto pojetí žánru navazovalo na budovatelské kulturní normy – vycházelo z představy o založení „nové“ podoby určitého populárního žánru. Sepětí s kulturou předcházejícího období se projevovalo také v masivní ideologizaci socialistické detektivky, jež kladla důraz na paternalistické pojetí státu a detektiva si v duchu pedagogických představ, komunistické ideologii vlastních, představovala jako vychovatele kolektivu. Jako vzor pro autory pokoušející se o socialistickou detektivku sloužily reportážní povídky sovětského policisty a spisovatele Lva Šejnina.

Teoretickou formulaci takto pojaté detektivky přinesla kniha JANA CIGÁNKA *Umění detektivky* (1962), která již titulem propojovala významný okrajový žánr s velkou literaturou. Cigánek předpokládal, že v socialistické detektivní próze dojde k demytizaci zločinu a s tím i k odklonu od spektakulárních, „krvavých“ poloh žánru, jaké představovalo soustředění „kapitalistické“ detektivky na vraždu. Typ velkého detektiva, tajemného, geniálního „nadčlověka“, který – jako Sherlock Holmes – ohromuje okolí bezchybnými výsledky svého uvažování, měl podle něj ustoupit kolektivnímu pojetí pátrání. Vyšetřovatelé se pak z pouhých „pronásledovatelů“ měli proměnit v ty, kteří „pomáhají upevňovat nové normy společenského soužití“. Odhalení a trest tak podle Cigánka již neměly vyjadřovat jen triumf neosobního práva, ale i morální převahu socialistického kolektivu nad delikventem.

První pokus o tento typ socialistické detektivky představoval povídkový soubor KARLA TOMÁŠKA *Okresní oddělení* (1962, vl. jm. Tomáš Řezáč). Protagonistou Tomáškovy sbírky je kolektiv policistů ze služebny na periferii Prahy, hlavním tématem pak jejich snaha vykořenit ve svěřeném okrsku obyčejnou, všední



Obálka Gabriely Dubské, 1962

drobnou zločinnost. Kriminalisté tu vystupují jako permanentní hlídky, jejichž cílem je kombinací bedlivého sledování, pochopení a přísnosti předejít bujení zločinu a polepšit či napravit pachatele. Tomuto cíli pak odpovídá i symbolický koníček nestora týmu, který je vášnivým sadařem a opravuje vadný štěp všude, kde na něj narazí.

Na rozdíl od idylicky pojaté, poetikou všedního dne ovlivněné knihy Karla Tomáška byla ve dvojici povídkových sbírek **RUDOLFA JÁNSKÉHO** *Tady bezpečnost* (1966) a *Bezpečnost zasahuje* (1967, společný pseudonym Jana Vítka a Rudolfa Kalčíka) socialistická detektivka rozvinuta do podoby historického cyklu, který měl svědčit o společenském vývoji od roku 1945 do současnosti. Pevný ideologický rámec v nich utvářely

povídky o skutečných událostech, jako byl třeba ozbrojený útěk bratří Mašinů na Západ. Ty se v knihách střídaly s politicky neutrálními případy, volenými ovšem tak, aby byl čtenář zaujat senzační látkou (např. sériové vraždy).

Model socialistické detektivky se z hlediska osobitější tvorby záhy projevil jako neperspektivní. Jeho zásady naplňovaly především novinářské, dokumentárně stylizované cykly kriminálních příběhů „ze života“, často vzniklé na náměty z policejní praxe. Týkalo se to *Kriminalistické laboratoře* (1966) a dalších sbírek vznikajících podle televizních seriálů **VLADIMÍRA ŠKUTINY** a **JAROSLAVA ŠIKLA** nebo sbírky krátkých „detektivek, které psal život“ od **IVANA MILANA JEDLIČKY** (*Léon Clifton se vrací*, 1969).

Druhý směr rozvoje detektivní prózy šedesátých let popíral perspektivu jakéhosi nového, „vyššího“ stadia žánru a namísto toho upínal svoji pozornost k převzetí toho nejlepšího z minulosti i současnosti západní detektivky. Tímto směrem se nesly i eseje **JOSEFA ŠKVORECKÉHO**, jednotlivě publikované od roku 1962 a knižně soustředěné do souboru *Nápady čtenáře detektivek* (1965), kde autor rozváděl myšlenky naznačené již v seriálu *Marsyas USA*. Polemika s Cigánkovými úvahami byla u Škvoreckého tichá, ale zjevná. Škvorecký stále odkazoval na anglosaské prameny detektivky a připomínal a vykládal její klasické desatero, ukazoval na význam originálně pojaté figury detektiva

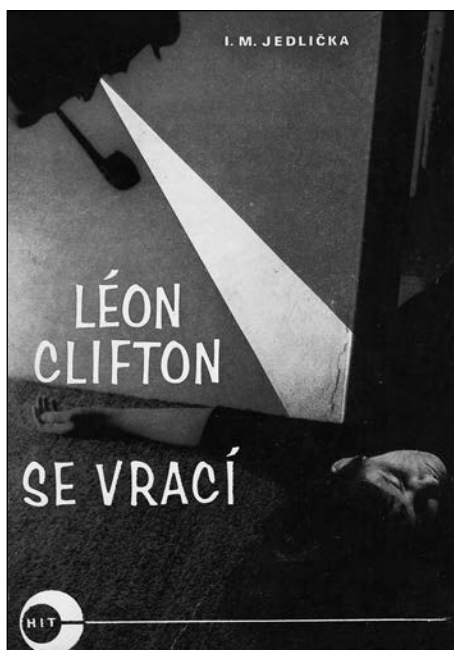
a zdůrazňoval „působ logické dedukce“ a „romantickou stránku dobrodružství“.

O životaschopnosti tohoto návratu k „obyčejné“ detektivce svědčí práce autorů různých literárních východisek, kteří v průběhu šedesátých let pozdvihli standard detektivní prózy na nebývalou úroveň. Znakem, který jejich prózy spojoval, byla snaha o kultivaci logicky založené detektivní zápletky a o rozšíření jejího významového potenciálu prostředky psychologické, humoristické a také historické prózy. Právě v románech a povídkách zrealizujících logickou zápletku její historizací dosáhla česká detektivní próza šedesátých let svého vrcholu.

Prvním, kdo propojil detektivní syžet s historickým tématem, konkrétně s krvavě ukončenou stávkou textiláků z roku 1870, byl JOSEF NESVADBA v *Případu zlatého Buddhy* (1960). Kombinace zločinu s dějinami třídních bojů ještě bezprostředně vyrůstala z kultury počátku padesátých let (ostatně látkově román vycházel z autorova staršího dramatu Svárov). V románovém podání byly ovšem historické kulisy poněkud znejasněny a zobecněny a próza byla vystavěna jako příběh s tajemstvím, v jehož významovém středu je postava učitele: člověka, který se ocitl v roli příležitostného vyšetřovatele a v neznámém prostředí horské vesnice se zaplétá do sítě temných intrik.

Na obdobné situaci, vyvedené mimo úzký rámec kriminálního žánru, byl založen také následující Nesvadbův román *Dialog s doktorem Dongem* (1964), rozehrávající v soudobém českém a vietnamském prostředí modelovou konfrontaci generačních, ideologických a kulturních postojů k socialismu tak, aby se v jejím vyústění odhalovaly tragické konce dogmatického revolucionářství. Oběma romány se Nesvadba přihlásil ke způsobu, jímž schémata příběhů s tajemstvím prohluboval o rovinu morálních a politických významů anglický romanopisec Graham Greene – jeden ze světových autorů, jejichž prostřednictvím do českého prostředí již od konce čtyřicátých let a znovu o deset let později vstupovaly současné snahy o uměleckou transpozici populárních žánrů.

Způsob, jak se vyhnout omezením současné látky, ale přitom uvést do detektivní prózy naléhavě pocíťované společenské téma, představoval románový



Obálka Nyklíčka – Vondráka, 1969

cyklus *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967), který vyšel pod jménem JANA ZÁBRANY a k jehož spoluautorství se v roce 1990 přihlásil JOSEF ŠKVORECKÝ. Cyklus, zamýšlený původně jako pentalogie (čtvrtý díl se měl odehrávat po roce 1945 v pohraničí, poslední, pátý díl kolem února 1948), zůstal po sovětské invazi nedokončen. Hlavní dějové pásmo cyklu bylo situováno do nedávné minulosti, pojaté ovšem jako uzavřená kapitola historie (rámcové vyprávění uvozovalo vlastní děj jako ohlédnutí, jak „to všechno bylo před těmi dávnými a dávnými časy“). První z případů detektivní kanceláře Ostrozrak se odehrával na počátku třicátých let, další za druhé republiky (což samo znamenalo v kontextu české beletrie novum) a poslední v konečné fázi okupace. Společným jmenovatelem trilogie bylo napětí mezi parodickým, satirickým, humoristickým a sentimentálně nostalgickým tónem vyprávění obklopujícím logicky pečlivě vystavěnou zápletku. Její herní charakter podtrhovaly šifrované indicie, textové hříčky a sdělení zakódovaná v textu (vložené básně, dopisy). Společenskou realitu vtaňovali do Škvoreckého a Zábranova vyprávění aktéři formovaní jako satirické typy a reprezentující v tragigroteskní hyperbole rozklad české společnosti pod náparem totalitarismu. Komicky nesourodý pár detektivů tvořily hlavní osoby cyklu – vypravěč, doktor filozofie Pivoňka, a jeho dívka, hvězda periferních tančiren a majitelka zdravého selského rozumu Božka Skovajsová. Detektivní, společenská i sentimentální rovina vyprávění byla prosycena aluzemi na populární žánry; jako celek transformoval Škvoreckého a Zábranův cyklus kompoziční princip historicko-společenské kroniky, náležející k prestižním žánrům socialistického realismu. Literární kvalita cyklu je zřejmá i ze srovnání s jinou prózou podobného námětu, s detektivkou EMILA VACHKA *Devatenáct klavírů* (1964), kde se podobné téma historické situace Československa tísněného na konci třicátých let zevnitř i zvenčí německou politikou podávalo na proklamativní úrovni.

Po prvorepublikových kulisách sáhl také JIŘÍ MAREK v *Panoptiku starých kriminálních příběhů* (1968). Kaleidoskopický soubor krátkých povídek, napsaný na podnět spisovatele a někdejšího kriminálního reportéra Františka Gela, zahájil triptych autorových knih o případech rady Vacátka a detektivů pražského kriminálního oddělení zvaného Čtyřka (na něž se soustředil souběžně vznikající televizní seriál) i o kauzách dalších policejních, četnických nebo soudních protagonistů. Sbíрка čtenáře oslovovala malebným žánrovým realismem, prostoupeným idylizací „dávné“ – předválečné – doby. Evokace jejich půvabů přerůstala v Markově práci v obraz ideálního světa, prodchnutého spravedlivým řádem, kde i vztahy mezi ochránci zákona a těmi, kdo ho přestupují, jsou vedeny v duchu profesionálních tradic a nepsaného kodexu cti. Styčným bodem Panoptika s poetikou socialistické detektivky ze současnosti byla pozornost obrácená ke kriminalistickému kolektivu a jeho každodennímu úsilí; sklon k relativizaci zákona podtrhoval Markovu inspiraci v detektivních povídkách Karla Čapka, byť bez jejich spodního filozofického proudu.

Ilustrace
Zdeňka Mézla
ke knize
Jiřího Marka
Panoptikum
starých
kriminálních
příběhů, 1968



VRAH

MRTVÁ LEŽELA V ŘÍDKÉM LESE BLÍZKO ŘEKY, měla rozhozené ruce, jako by někoho chtěla objímat, a pokrčené nohy, letní kabát se jí vyhrnul vysoko přes kolena a její tvář byla spíše udivená než rozhořčená.

Protože bylo pozdní jaro, bzučely nad jejím zsinalým obličejem mouchy, kdesi ve větvích se třpytila pavučina, kterou nikdo ještě neprotrhl, a ticho, to hluboké ticho, jaké bývá s mrtvým, nemohly porušit ani kroky zbraslavských četníků, kteří celé místo pečlivě prohledávali, ani cvakání fotoaparátů, jež zanechávalo v nehnutém vzduchu čpavý zápach magnézia.

Zpráva o té vraždě letěla krajem jako mrak; mladá zabitá holka lidí vždycky přivádí na myšlenky o kruté pomstě, přáli by si mít vraha ve svých rukou a soudy by rázem byly zbytečné.

Nejdřív přijeli na kolech lidi z Davle, za chvíli to budou vědět v Modřanech a sousedky z Břežan už lomí rukama na návsi.

V protikladu k prózám usilujícím o společenské a psychologické zrealnění detektivního syžetu se od poloviny dekády začaly objevovat kriminální prózy zdůrazňující naopak herní možnosti žánru. Abstrahované detektivní zápletky tohoto typu přinesla sbírka anekdoticky pointovaných, krátkých povídek JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Smutek poručíka Borůvky* (1966). Autor v ní prezentoval deduktivní etudy, v nichž nejen dokonalost pachatelova plánu, ale i logické úvahy vyšetřovatele pravidelně ztroskotávaly na přehlédnutém detailu nebo jediném chybném předpokladu. Postavu invalidního vědce-detektiva, zbaveného

možnosti jakékoli jiné než rozumové aktivity a řešícího historické i současné kriminální případy od stolu své pracovny, načrtl LUDVÍK SOUČEK (*Případ ztraceného suchoplavce*, 1968).

Parodickou antitezi k „realistické“ detektivce vytvořil VILÉM HEJL, který v *Sebraných zločinech Vladimíra Hudce* (2 sv., 1965, 1966) pozměnil tradiční – z literárních i filmových parodií známý – příběh o spisovateli detektivek, který začne své výmysly prožívat jako skutečnost. Hejlovu detektivkáři se stane něco podobného: zatímco nakladatelství i televize jeho příběhy odmítají jako nepravděpodobné a vzdálené skutečnému životu a problémům i možnostem současné společnosti, jeho nápady na dokonalý zločin s úspěchem realizuje zlodějská banda. Principu, s jehož pomocí se tradičně odhalovala iluzivnost a nepravdivost žánru, tu autor užil k humorné perzifláži normativně pojímané „skutečnosti“ socialistického života.

Za tvárným i tematickým rozrůžňováním detektivní četby šedesátých let stáli především spisovatelé, jejichž hlavní zájem se soustředil na jiné žánry a typy literární komunikace a pro něž psaní detektivních próz představovalo vybočení z dlouhodobější tvůrčí dráhy nebo její vedlejší linii. Osobnostem tohoto typu otevírala dobová poptávka po kvalitní oddechové literatuře možnost hledat, kam až sahají hranice literatury v socialistické společnosti, kde jsou meze literární tvořivosti a kam lze zajít při hledání čtenářského zájmu. Detektivní syžet byl příčiněním uvedených autorů vtahován do centra dobové prózy a vnímán jako svým způsobem umělecký experiment (→ s. 372, kap. *Próza*). Souběžně s tím se ovšem na této základně, vytvořené zhruba do poloviny šedesátých let, otevíral prostor pro autory, kteří se začali na psaní detektivek specializovat. V šedesátých letech se takto prosadili zejména dva detektivkáři: Václav Erben a Hana Prošková. Oba vyšli ze standardu, k němuž po stránce vypravěčské i tematické detektivní próza šedesátých let dospěla, ale znovu do ní vnesli takové fenomény populární kultury jako sériovost či postavu „velkého detektiva“, postrádajícího osobní vývoj a zapojení do historického času.

VÁCLAV ERBEN svého hrdinu kapitána Exnera poprvé představil v románu z archeologického prostředí *Poklad byzantského kupce* (1964). Postava bonvivána, který v kabrioletu značky Mercedes přejíždí od jednoho případu (a zároveň od jednoho milostného dobrodružství) k druhému, byla koncipována v příkrém protikladu k pravidlům tzv. socialistické detektivky. Nešlo přitom jen o životní styl, ale i o zarytě individualistickou vyšetřovací metodu (místo spolupráce s kriminalistickým kolektivem se Exner vždy spoléhá jen na vlastní hlavu). Erbenův druhý detektivní román *Znamení lvy* (1965) tematizoval rozchod detektivky šedesátých let se špionážní zápletkou: třebaže tu záhadná smrt důstojníka ve vojenském výcvikovém prostoru svádí ke špionážnímu rozřešení, Exner v závěru tuto ideologicko-politickou stopu odhalí jako mylnou. (Do konce šedesátých let vyšly z exnerovské série ještě romány *Bláznova smrt*, 1967, a *Vražda pro Zlatého muže*, 1969).

Jestliže Erbenův světácký suverén Exner přistupoval ke zločinu zvenčí, z bezpečného odstupu rozumu, úspěch pátrání malíře Horáce, protagonisty série krátkých románů HANY PROŠKOVÉ, byl založen spíše na umělecké intuici a psychologické introspekci, na ponoření se do zákrut lidské duše. Bezděčný detektiv-amatér Horác jedná jako součást „pokaženého“ světa kolem sebe, zločin mu není něčím cizím. Proto také mohl v závěru první autorčiny detektivní sbírky *Měsíc s dýmkou* (1966) ze soucitu s týraným dítětem sám vzít cizí život. Vlastní nedokonalost protagonisty a jeho melancholické porozumění pro odvrácenou tvář lidství dominovaly též dějově navazující sbírce *Černé jako smola* (1969).

Mezi další autory detektivek je třeba zmínit i volný okruh severočeských spisovatelů, kteří vydávali své knihy v mosteckém Dialogu a v libereckém Severočeském nakladatelství. Jejich díla patří spíše k variacím na základní detektivní postupy, s odkazem na meziválečnou českou i světovou detektivku (Edgar Wallace, Eduard Fiker). Toto čtivo reprezentovali mimo jiné PAVEL KRAUS (*Taková barokní smrt*, 1968) či ANNA SEDLMAYEROVÁ (*Láskám hrozí smrt*, 1967).

■ Vědecká fantastika

V literatuře šedesátých let se osobitě rozvíjely – částečně ve stínu kriminálního žánru – i další typy, tradice a modely populární literatury. Na prvním místě šlo o vědeckou fantastiku. Ta se od konce padesátých let polarizovala: jeden její směr byl představován zábavným či tendenčně zábavným románem, navazujícím na vědeckofantastickou epiku pro mládež druhé poloviny padesátých let a jejím prostřednictvím na obecné kontexty dobrodružné beletrie. V této „nižší“ linii se vědeckofantastická próza přibližovala dospělému adresátu a současně se proměňovala v čistě rekreativní četbu. Druhou – z hlediska literární a intelektuální hodnoty výraznější – linii fantastiky šedesátých let tvořily úvahově spekulativní prózy, v nichž se dědictví avantgardní prózy postupovalo se vzory současné západní science fiction. Oproti tradičnímu dobrodružnému syžetu vysouvala tato „vyšší“ linie do popředí utopický rozměr žánru, přičemž v průběhu desetiletí postupně přecházela od optimistického pojetí světa (spjatého s idejemi technického, vědeckého a společenského pokroku) k pojetí deziluzivnímu, od lyrických vizí komunistické budoucnosti k antiutopickému románu, skepticky ohledávajícímu princip totalitárního společenského systému. Mezi oběma liniemi nicméně po celá šedesátá léta existovala široká přechodová oblast; zejména ryze dobrodružný vědeckofantastický román byl v dobové produkci spíše výjimkou a většina próz „nižší“ linie integrovala význačná dobová úvahová témata filozofického nebo politického zaměření spolu s antiutopickými momenty (k jejím typickým tématům patřil třeba nelidský

dokonalý svět kybernetických automatů s diktátorsky centralizovanou mocenskou strukturou, dále otázky konvergence společenských systémů, zákonitosti společenského pokroku či rozpor mezi spotřebním blahobytem a humanitním ideálem plného a sebereflektujícího se lidství).

Na přelomu padesátých a šedesátých let se vědeckofantastická beletrie ještě jen pomalu zbavovala ideologické ilustrativnosti, srovnávání předností socialismu se zápornými znaky kapitalismu.

O kapitalismu jako systému, který ohrožuje samu existenci lidstva, avšak zničí přitom naštěstí nejprve sám sebe, vyprávěl román *Konec ostrova Oscar* (1959), kterým debutoval pozdější autor kriminální beletrie a literatury faktu Václav Pavel Borovička (pod pseud. PAVEL VALES). Katastrofický obraz budoucnosti, kde by svět zůstal ovládnán zájmy kapitálu, přinášela též novela FRANTIŠKA BĚHOUNKA *Projekt Scavenger* (1961), jednoduchý příběh o šíleném vynálezci, který má pro soukromý trust rozpustit ledovec nad antarktickým ložiskem uranu.

Apriorních zápletek však postupně ubývalo, autoři vědeckofantastické beletrie se stále více soustřeďovali na sám atraktivní příběh a dobrodružnou akci, odehrávající se v exotických kulisách jiných, v prostoru a čase vzdálených světů (IVAN FOUSTKA: *Vzpoura proti času*, 1965). Tento proces se podepsal i na souborném knižním vydání volné trilogie VLADIMÍRA BABULY *Oceánem světelných roků* (1965) shrnující starší romány Signály z vesmíru, Planeta tři sluncí a prózu Přátelé z Hadonoše, jež předtím vycházela pouze časopisecky (čas. Pionýr 1954–56). Pro souborné vydání autor musel své starší vyprávění silně zkrátit a přepracovat, aby na únosnou mez omezil jejich ideovou apodiktičnost.

Znevěrohodnění propagandistických ideogramů posouvalo dobrodružný typ vědeckofantastické epiky dále na okraj literární tvorby. Ještě v padesátých letech ho mohla ideologičnost sblížovat s horizonty prestižní socialistické literatury, od počátku nové dekády však už nedostačovala konvenční dobrodružná vyprávění, postrádající odkazy k intelektuálně vyšším významovým horizontům, představám o umělecky kultivované rekreativní četbě. Příznačného ohlasu se dostalo rozsáhlému, původně novinovému románu *Dobrodružství v Eridanu* (1961) autorské dvojice JIŘÍ BRABENEC – ZDENĚK VESELÝ (oba autoři psali také kriminální beletrii). Literárně jednoduché, nicméně kompaktní vyprávění o kosmické výpravě ztroskotavší na daleké planetě nacházející se v pravěkém stadiu vývoje spojovalo prvky klasické robinzonády s dobrodružným syžetem cesty do pravěku a s milostnými motivy. Ve svém dějovém plánu sice de facto ilustrovalo takové ideje, jako je převaha spolupracujícího lidského kolektivu nad osamělým individuem či síla vědeckých a technických znalostí, umožňující člověku vymknout se diktátu přírodních sil, bylo však ideologicky nekonkrétní, odráželo především vágní technický či civilizační optimismus,

náležící k dědictví světové kultury 19. století. Takováto emancipace dobrodružného žánru byla ovšem vnímána jako nepatřičný krok zpět ke komerční populární četbě minulosti: Oleg Sus označil Dobrodružství v Eridanu za sci-fi „večery pod lampou“.

Jako první krok poukazující k jiným možnostem žánru, než jaké realizovaly dobrodružné epeje, zapůsobily ke konci padesátých let názory JANA WEISSE, autora, jenž se fantastice věnoval již v kontextech avantgardní literatury ve dvacátých letech (utopický román *Dům o 1 000 patrech* z roku 1929). V úvodu k románu *Země vnuků* (1957) se Weiss polemicky distancoval od vědecko-fantastické prózy vyplněné pouhým dobrodružným cestováním po hvězdách, technickými vynálezy a cizími bytostmi. Poukázal zároveň na filozofičtější a diskusní polohy žánru. Tento ideál se pak pokusil naplnit ve vlastních nových fantastických prózách, zejména v několika povídkových cyklech, v nichž lyricky přemítal o možnostech a rizicích „nového života“. Jeho pohledy do budoucnosti přitom zůstávaly až selankovitě idylické, vyvěraly z eschatologické víry v nového člověka, který bude osvobozen od mechanické námezdné práce a vymaní se z nadvlády hmotných statků i peněz (např. *Hádání o budoucím*, 1965).

Vedle Weisse se fantastické próze v šedesátých letech věnoval i další autor spjatý s meziválečnou avantgardou – člen někdejšího Devětsilu, architekt KAREL HONZÍK. Prózu *Stopa ve vesmíru* stojící na předpokladu, že v celém kosmu platí zákon pokroku a vývoje ke komunismu, napsal již zkraje padesátých let, vyšla ale až v roce 1970. Jeho próza *Znovuzřízení ráje* v roce 1961 signalizovala, že v náročnější vědecké fantastice docházelo k postupnému přesunu od utopických k antiutopickým modelům, k obrazům nefunkčních společností, upírajících svým členům svobodu, poznání, osobní život i prosté štěstí. Román je sice rámován průhlednou kritikou kapitalistického systému, nicméně líčí krach utopického společnosti dětí, vychovávaných francouzským revolucionářem podle Rousseauových zásad. Próza se stavěla skepticky k možnostem utopie, svévolně založené na rozumu, tedy bez zřetele k nedokonalosti, tělesné a citové přirozenosti člověka.

Formální znaky avantgardní poetiky (dominantní lyričnost, obrazný jazyk, metoda textové koláže) nenesly zdaleka jen práce pamětníků meziválečné literatury, jako byli Weiss či Honzík. Více či méně se aktualizovaly v celé náročnější linii vědeckofantastické produkce šedesátých let. Jejich kvintesencí se stal román JIRÍHO SVETOZÁRA KUPKY *Hlavní muž světa* (1965), pietně – a bez osobitějšího přínosu i účelu – reprodukcující vnější rysy poetisticko-surrealistické prózy.

Klíčovou osobností úvahové linie české vědecké fantastiky byl od přelomu padesátých a šedesátých let JOSEF NESVADBA. Povídkové soubory *Tarzanova smrt* (1958), *Einsteinův mozek* (1960), *Výprava opačným směrem* (1962) a *Poslední cesty kapitána Nema* (1966) mu přinesly renomé tvůrce na vysoké literární

Josef
Nesvadba

úrovni obnovujícího možnosti žánru. Nesvadba se v těchto povídkách představil jako autor, který inklinuje k modelovému příběhu a nastoluje za použití obvyklých vědeckofantastických motivů v poutavých dějových zkratkách různé dějinné, etické, filozofické a psychologické paradoxy moderní doby.

První autorovy zralé texty tohoto typu obsahovala sbírka *Tarzanova smrt*, soustřeďující povětšinou krátké povídky s protiválečným vyzněním. Těžiště svazku však tvořily dvě rozsáhlejší prózy parafrázující klasické příběhy populární tradice: *Stevensonův Ostrov pokladů* a *Burroughsův románový seriál o Tarzanovi*. Fantastický syžet se již v těchto novelkách stal nástrojem vyjádření autorova utkvělého tématu: situace člověka, který musí tápavě hledat cestu z pasti, nastrojené politickými, historickými či psychologickými silami, které nemá ve své moci.

Následující *Nesvadbovy* sbírky se pohybovaly již především v rovině vědeckofantastické spekulativní hry. Zakládaly se na výrazných dějových nápadech a překvapivě pointovaných zápletkách, jejichž gradaci sloužil úsporný vypravěčský styl. V šedesátých letech se tak Josef Nesvadba stal zosobněním vědecké fantastiky v české literatuře. Obecnější platnost jeho literárních úvah o současné civilizaci se projevila také v ohlasu jeho děl v kontextu západní science fiction, kam jako jediný poválečný český autor v překladech pronikl. (O schopnosti vymyslet silnou, atraktivní zápletku svědčilo také to, že podle *Nesvadbových* povídek vzniklo několik filmů.)

Nesvadba se stal jedním z mála žánrových specialistů, většina autorů se do oblasti fantastiky uchylovala spíše příležitostně. Přitahoval je přitom zejména sám žánr antiutopie a ve spojení s ním i syžet vzpoury jedince proti systému. Protagonisté jejich próz byli zpravidla vystaveni (např. cestou na cizí planetu)

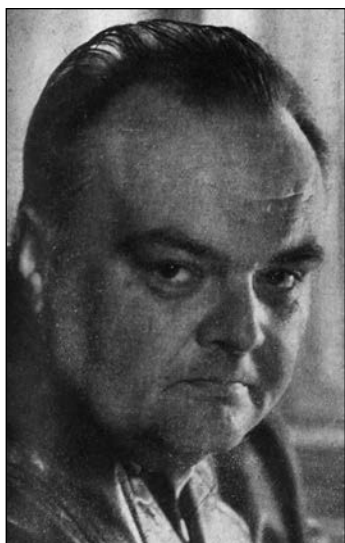
určitěmu utlačovatelskému systému, postupně se seznamovali s jeho podstatou a pouštěli se do boje proti němu.

Civilizaci ovládanou centrálním počítačem, který nepřizpůsobivé jedince nahrazuje umělými bytostmi, lépe zapadajícími do jeho konceptu dokonalého života, takto popsal ČESTMÍR VEJDELEK v obšírném románu *Návrat z ráje* (1961), střídajícím humoristické, pateticko-symbolické a napínavé polohy. Temný svět kapitalistické beznaděje, jehož obyvatelé jsou vydáni na milost a nemilost hédonistické oligarchii vládnoucí z umělých družic, nastínil JIŘÍ JOBÁNEK v próze *Stříbrné ostrovy* (1965).

Na rozdíl od obou předchozích románů, vrcholících destrukcí zhoubného systému, je hrdina *Blaženého věku* JIŘÍHO MARKA (1967) v boji se systémem poražen. Markova románová antiutopie, inspirovaná dílem Karla Čapka a vyjadřující aktuální pocity české společnosti v předvečer pražského jara, přinesla obraz technologicky řízené společnosti, plně automatizované a povrchně spokojené, která však postrádá vnitřní obsah a sama sebe udržuje prostřednictvím direktivního řízení všech složek života: cenzurou, tajnou policií, vězňením a politickými vraždami. Člověku „blaženého věku“ je v Markově románu soustavně upírána nejen osobní svoboda, ale i právo tázat se po podstatě věcí, hledat pravdu. Osud protagonisty je zároveň skeptickou anekdotou o obětech vlastních utopických snů: buřičem, kterého systém jako nepohodlného odstraní, je totiž v románu sám zakladatel tohoto systému, vynálezce technologie, která „blažený věk“ umožnila.

Mimořádný ohlas, zejména u dospívajících čtenářů, získaly v druhé polovině desetiletí prózy LUDVÍKA SOUČKA, především jeho trilogie o hledání role mimozemských civilizací v lidských dějinách *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964; *Runa rider*, 1967; *Sluneční jezero*, 1968). Ideologické motivy, dokládající morální převahu východního bloku a odsuzující západní militarismus, jsou od prvního dílu trilogie podřízeny napínavému ději a racionálnímu rozkrývání mysteriózní záhady, která „není z tohoto světa“. Souček do českého kontextu vnesl populární hypotézy o historických kontaktech lidstva s tajemnými vesmírnými civilizacemi tak, jak je mají dokládat jinak nevysvětlitelné poznatky o dávných civilizacích. Šlo tedy o úvahy, které ve světovém kontextu proslavil Erich von Däniken (jeho první bestseller *Vzpomínky na budoucnost* vyšel česky roku 1969 právě v Součkově překladu). Autor přitom využil svých hojných zkušeností s populárně naučnou prózou a propojil – podobně jako Miroslav Ivanov v literatuře faktu – prvky fiktivní a faktografické prózy. Fantasknost vratce argumentovaných tvrzení vyvažoval dokumentární stylizací vyprávění, které jako by fabulovanou výpověď posouvalo do roviny „nezvratných“ faktů.

Cesta slepých ptáků byla se zřetelnou hravostí stylizována jako montáž různých textových pramenů, zpráv a subjektivních svědectví, jež v souhrnu podávají zprávu o objevech, které vědecká výprava učinila v nitru islandské



Ludvík Souček

sopky a které inspirovaly další výpravy a objevy dokazující mimozemskou přítomnost na planetě a v důsledku vedou až k výpravě na Mars. (Objektivizujícímu vyznění knihy napomáhala i její vizuální stránka, na níž měl jako výtvarný redaktor podíl Kamil Lhoták.)

Důležitou součástí Součkovy poetiky byly intertextové odkazy na klasiku dobrodružné fantastiky. Zápletka *Cesty slepých ptáků* navazovala na Vernův román *Cesta do středu Země*, jejíž hrdinové také proniknou do minulosti islandskou sopkou Snaeffel; Součkovi hrdinové ovšem objeví i to, co se francouzský romanopisec a vizionář měl pokusit zatajit.

Součkovy prózy spojovaly spekulativní a dobrodružnou linii české vědecké fantastiky šedesátých let. V autorově podání byla ovšem spekulativní science fiction redukována o momenty politické a společenské kritiky, intelektuální složka jeho románů se vyčerpávala senzačními hypotézami bez poznávacího rozměru.

■ Humor a satira

Také humoristické žánry procházely během šedesátých let výraznou tvarovou i hodnotovou diferenciací. V reakci na budovatelské pojetí humoru, které odmítalo nezávaznou četbu a protežovalo ideologicky pojatou satiru, vznikala díla tzv. nové satiry a lyrického humoru, jež vstupovala do hlavního proudu a byla v jeho rámci vnímána jako literární událost. Patřily k nim grotesky Karla Michala, ale i práce dalších autorů mladší generace, v nichž byl specifickým způsobem aktualizován odkaz avantgardní estetiky. Současně však byly restaurovány také ty typy zábavné humoristické prózy, které neaspirovaly na vysokou literární hodnotu a vycházely vstřícně masovému čtenáři. (Zosobněním humoristické četby této úrovně se v průběhu šedesátých let stal Miloslav Švandrlík.)

Model budovatelské či komunální satiry, který se ustavil v první polovině padesátých let, ustoupil na okraj literární komunikace. Jeho aktuálním podobám se na počátku nové dekády říkalo satira „konkrétní“ či „adresná“. Reprezentovaly ho sborníky časopisu *Dikobraz* (např. *Západní větry a Meze nezorané*, oba 1962) a sbírky veršů, povídek a črt méně významných autorů (OLDŘICH POSPÍŠIL: *Okrajové satiry*, 1960; SVATOPLUK RAŠKA: *Pichlavé sloky*, 1961; MILAN DANĚK: *Hornický humor*, 1962).

I když tato „konkrétní“ satira uplatňovala nadsázku, vtip a ironii v míře přesahující zvyklosti předchozího období, i nadále se držela angažovaného, užitelného pojetí literární tvorby. Útočila především na zpátečnictví reprezentované kapitalismem a politikou západních států, v domácím prostředí pak na maloměšáctví, lhostejnost a občanskou a politickou pasivitu, nejrůznější projevy kultu osobnosti, ale též na poetiku satirické produkce předchozího desetiletí. Stejná východiska charakterizují také několik humoristických próz známějších autorů, například *Švédský mramor* (1961), vesnickou novelu T. SVATOPLUKA, v níž byla konfrontována buržoazní vlastnická morálka s novou, vyšší morálkou družstevní vesnice, nebo povídky JIŘÍHO MARKA ze sbírky *Střelnice* (1962), které pranýřovaly „americké“ pojetí života.

Ústup od pojetí satirického textu jako nástroje, napomáhajícího při opravě nedostatků a nedokonalostí socialistického života, případně konfrontujícího komunistický ideál se starým kapitalistickým světem, byl patrný na tvorbě VÁCLAVA LACINY, v padesátých letech jedné z vůdčích osobností budovatelské satiry. V novelistických sbírkách *Vandrovní knížka* (1959) a *Rumpedanti* (1962) nyní kombinoval schémata budovatelské satiry s motivikou a kompozičními postupy vědecké fantastiky. V autorově následující knize, sbírce satirických veršů *Žlučové kameje* (1965), se již posilovaly prvky groteskní nadsázky a dadaistické hravosti. Dílem autorova návratu k počátkům vlastní tvorby z dvacátých let, tedy k poetické hravosti a literární parodii, se stal *Dódekameron juristický* (1968), prozaická sbírka imitující styl českých i světových spisovatelů a mířící proti „přetrvávajícím deformacím“ a absurditám života v socialismu. Prostřednictvím parodie se tu však Lacina distancoval také od těch literárních tendencí, které vnímal jako prázdnou módu: soudobou literaturu existenciálně a experimentálně zaměřenou, Franze Kafku a jeho napodobitele.

Podstatný krok od ideologicky koncipované satiry učinili na přelomu padesátých a šedesátých let autoři z generace třicátníků, kteří v protikladu k služebnímu pojetí humoru položili důraz na svébytnost literatury, upřednostnili uvolněnou fantazii před realistickými obrazy skutečnosti a usilovali o celistvější výpověď o bytostných otázkách člověka. Vraceli tak humoru a satirě etický a filozofický rozměr. Jejich prózy a verše směřovaly zpravidla satiru a humor, pracovaly s komickou obrazotvorností, jazykovým vtipem a s poetikou nonsensu (→ s. 331, kap. *Próza*).

Dobová kritika odlišnost jejich tvorby od humoristiky předchozího desetiletí zdůraznila tím, že ji začala označovat jako „novou satiru“. K jejím protagonistům patřili zejména KAREL MICHAL (povídková sbírka *Bubáci pro všední den*, 1961), dramatik a divadelník J. R. PÍCK (*Monolécky muž s plnovousem*, 1961; *Ruce vzhůru, boys*, 1967) a MILOŠ MACOUREK (*Živočichopis*, 1962; *Žirafa nebo tulipán?*, 1964). Literární parodie přinesly sbírky literární kritika MILANA SCHULZE (*Napalmanach*, 1960; *Ptáče a vědma*, 1964). Prolínání satiry s lyrickým humorem určovalo povídkovou sbírku JIŘÍHO BRDEČKY *Faunovo*



Ilustrace
Miroslava
Lidáka-Haďáka
ke knize
J. R. Picka
Ruce vzhůru,
boys, 1967

značně pokročilě odpoledne (1966); černý humor a tragikomický úhel pohledu se uplatnil v Pickově novele *Spolek pro ochranu zvířat* (1969), situované do koncentračního tábora.

Teoretikem nové podoby humoru byl literární kritik a estetik Oleg Sus, který roku 1964 v Hostu do domu uvažoval, zda není na čase obnovit dědictví „slavné, veselé letory“ naší levé avantgardy“. Sus prosazoval komiku jako integrální součást literatury a satiru jako způsob světového názoru. Soubor jeho časopiseckých studií soustředila kniha *Metamorfózy smíchu a vzteku* (1963; rozšřf. 1965).

Vedle nové satiry se na „odlehčování“ literárních norem podílela také vlna humorné fejetonistiky. Větší či menší mírou lyričnosti a polemikou se společenskou konformitou se vyznačovali autoři causerií a prozaici tvořící na pomezí fejetonu a povídky. Emblematickými tituly tohoto druhu se staly soubory próz JINDŘISKY SMETANOVÉ (*Koncert pod platanem*, 1959; *Ustláno na růžích*, 1966) a zejména *Dobře utajené housle* MIROSLAVA HORNÍČKA (1966), který výslovně proklamoval humor, jenž je „sám sobě účelem, cílem a smyslem“, a distancoval se v jeho jménu od komiky satirické. K velkým příběhům evropské i domácí kultury a k dějinám hudby se vracel hudební skladatel ILJA HURNÍK v apokryfních povídkách, založených na historickém či morálním paradoxu

(*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969). Ze spisovatelů debutujících na sklonku období se jako autoři drobných fejetonistických forem uplatnili GABRIEL LAUB (*Zkušnosti*, 1967) nebo RUDOLF KŘEŠTAN (*Kos a kosínus*, 1968). Tematicke chalupářství jako relativně nové oblasti lidské aktivity se věnoval FRANTIŠEK NEPIL v knížce *Jak se dělá chalupa* (1968).

Příznačným projevem „nového“ humoru a satiry druhé poloviny šedesátých let se staly paravědecké mystifikace. Sem spadají zejména počátky Divadla Járy Cimrmana spojeného s imaginární postavou zneuznaného českého polyhistora, vynálezce a všeučelce, jak ji od roku 1966 představovaly rozhlasové pořady, divadelní hry a knižně publikované texty čtveřice ZDENĚK SVĚŘÁK, LADISLAV SMOLJAK, JIŘÍ ŠEBÁNEK a KAREL VELEBNÝ (→ s. 435, kap. *Drama*). Premiéra první „cimrmanovské“ divadelní hry Akt proběhla v červnu 1967, první kniha *Jára (da) Cimrman* byla vydána v roce 1970.

Žánrově synkretický ráz měla parodická mystifikace, původně studentská recese ERVÍNA HRYCHA *Krhútská kronika* (1967), v ukázkách zveřejňovaná v časopise Plamen již od roku 1962. Podstatnou rovinnou díla – zprostředkovaně inspirovaného osobitou tvorbou básníka T. R. Fielda – tvořilo groteskní rozpracování historie fiktivního národa Krhútů (sdílejícího s Čechy jedno území) a vylíčení jeho náboženství s ústředním kultem boha Lomikela. Formou výkladu vybaveného poznámkovým aparátem Hrych parodoval styl vědecké studie a v satiricky fraškovitém duchu parafrázoval příběhy z českých dějin a bájí od Sámovy říše až po 19. století, přičemž si pohrával s nacionalistickými i pokrokařskými koncepty. Zároveň svá vyprávění silně aktualizoval narážkami na současný kulturní a veřejný život a jeho konkrétní představitele.

K postupnému odpoutávání od schémat budovatelské satiry přispíval vedle „nové“ satiry a intelektuálně recesistické tvorby také rozvoj čistě zábavné humoristické prózy, neaspírující na vysokou uměleckou hodnotu.

Tento trend určil i charakter nově založeného festivalu Haškova Lipnice, jehož první ročník proběhl v srpnu 1959. Akce vyrůstala z kultu Jaroslava Haška jako vzorového satirika, vysmívajícího se „starému světu“. Práce, které ve stejnojmenné soutěži uspěly (a byly posléze havlíčkobrodským Krajským nakladatelstvím vydány v Lipnické edici), ovšem dávaly před společenskými náměty a satirickým zacílením přednost konvenčním podobám humoresky a zábavné humoristické četby.

Většina autorů se do oblasti oddechové humoristické beletrie vydávala příležitostně, často ve vědomé návaznosti na čtenářsky oblíbená díla domácích i světových autorů. ZDENĚK L. DUFEK se v knížce *Ještě jednou Klapzubáci* (1962) pokusil navázat na Bassův román, jehož nadsázku ovšem nahradil popisností. Z inspirace vančurovským humorem čerpal JIŘÍ VOTAVA, když v próze *Plavba s Klabochem* (1965) vylíčil milostný příběh s důrazem na humorně patetické vypravěčské gesto. Rozmach automobilismu a anglický humorista Jerome

Klapka Jerome inspirovali FRANTIŠKA PILÁŘE k románu *Tři muži v automobilu* (1966), jemuž dominovala tradiční charakterová a situační komika, humor přátelských impertinencí. Ve vložených vyprávěních se však čistá zábavnost spínala se satirickými výpady proti tendenčnosti v umění a proti „pravému realistickému umění dneška“. Jako autor přinášející do české humoristické produkce typ krátké, překvapivě pointované humoristické povídky anglosaské tradice byl na sklonku období recenzenty přivítán JAROSLAV ZÝKA a jeho kniha *Nejistoty* (1969).

K tematickým jistotám nenáročné humoristické povídky patřila specifická prostředí – škola, sport či třeba „život komediantský“. Sportovní novinář MIRKO PARÁČEK v knize *V druhém poločase* (1959) položil důraz na kladné vlastnosti, které v lidech pěstuje sport. EVA a MIROSLAV RAMPOVI ve sbírce *Deset minut po zvonění* (1965) propojili téma školy se satirickými výpady proti ideologizaci výuky i života. Sbírká VLADIMÍRA MICHALA *Světáci* (1959) romantizovala „věčné klukovské veselí“ a dovednost cirkusových umělců, představených zde jako nositelé „zajímavé tulácké bídý“. Jednoduchá zábavnost převládla také ve folklorně stylizované humoristické próze: například ve výboru *Muderlanti zpod Žalýho* (1966), ve kterém chtěl JAROMÍR HORÁČEK ukázat rázovitost kraje, lidu a nářečí Krkonoš.

V šedesátých letech se publikační politika znovu otevřela také žánru anekdoty. Autorský ráz měly „dokumentární“ anekdoty VLADIMÍRA THIELEHO *Fůra humoru o známých lidech* (1960) a *Úsměvy Jana Masaryka* (1969). Knížka *Anekdoty na šťastnou cestu vypráví Jiří Štuchal* (1969) reprezentovala obligátní soubor anekdot spojený postavou vypravěče, známého rozhlasového moderátora. Aktualizoval se také specifický humor židovský, a to nejenom reedicí Židovských anekdot Karla Poláčka (1967), ale i pásmem *Potkal Kohn Rabinoviče* (1968), jímž se JAN MARTINEC přihlásil ke snaze zbavit toto téma veřejného tabu, souvisejícího jak s traumaty holocaustu, tak s antisemitismem stalinského období.

Spisovatelem, jenž se oddechové humoristické beletrii věnoval soustavně, byl MILOSLAV ŠVANDRLÍK. Ten se již ve svém debutu *Z chlívů a bulvárů aneb Smrt je moje východisko* (vydáno 1960 jako první svazek zmíněné Lipnické edice) představil jako autor žánrové komiky, která stojí především na náhodných kolizích, nedorozuměních a patáliích, na vykreslování milostných, rodinných a pracovních vztahů, povahových a tělesných anomálií a slabin lidského charakteru. Následující Švandrlíkova novela *Krvavý Bill a viola* (1961) parodovala pseudoromantiku Divokého západu, zprostředkovanou tzv. brakovou literaturou, a životní styl mládeže, holdující trampingu a četbě kovbojek. Nad satirickým vykreslením „vadné“ morálky tzv. páskovské mládeže, jaké bylo pevnou součástí poetiky budovatelské satiry, však v novele zcela převážila komická idylka o přerodu mladého hrdiny pod vlivem lásky. V následných letech Švandrlíkovo směřování k univerzálně přístupnému, společensky nekonfliktnímu

humoru vyzkoušených syžetových a stylových modelů pokračovalo v povídkovém souboru *Od Šumavy k Popokatepetlu* (1962), v komických pověstech *Pražská strašidla* (1968), komediálním příběhu o lásce starších milenců a o zmatcích, které způsobuje v jejich rodinách (*Mořský vlk a veselá vdova*, 1970), i v parodické připomínce hororu (*Draculův švagr*, 1970).

Na sklonku desetiletí se Švandrlík ojediněle pokusil o politicky exponovanou látku. Satiricko-humoristický román o příslušnících pomocných technických praporů *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* vyšel ještě před nástupem normalizace (1969); druhý díl, napsaný vzápětí, byl vydán pod pseudonymem Rudolf Kefalín v Curychu v roce 1975. Jako celek byli Černí baroni humoristickou ozvěnou české „lágrové“ prózy a jejího zájmu o člověka deklasovaného, vyvrženého či marginalizovaného totalitním režimem. Švandrlík pojal armádní „převýchovu“ údajných nepřátel socialismu jako frašku, ve střetu vojenské oficality a hlouposti stranil řadovým příslušníkům PTP – lidem, jimž zůstala jediná svoboda, totiž svoboda smíchu. Poloze nenáročné lidové četby odpovídala kompozice románu jako série volně řazených anekdot z vojenského života; předpoklady pro širokou oblibu Černých baronů byly dány i výrazně charakterizovanými postavami a situační komikou.

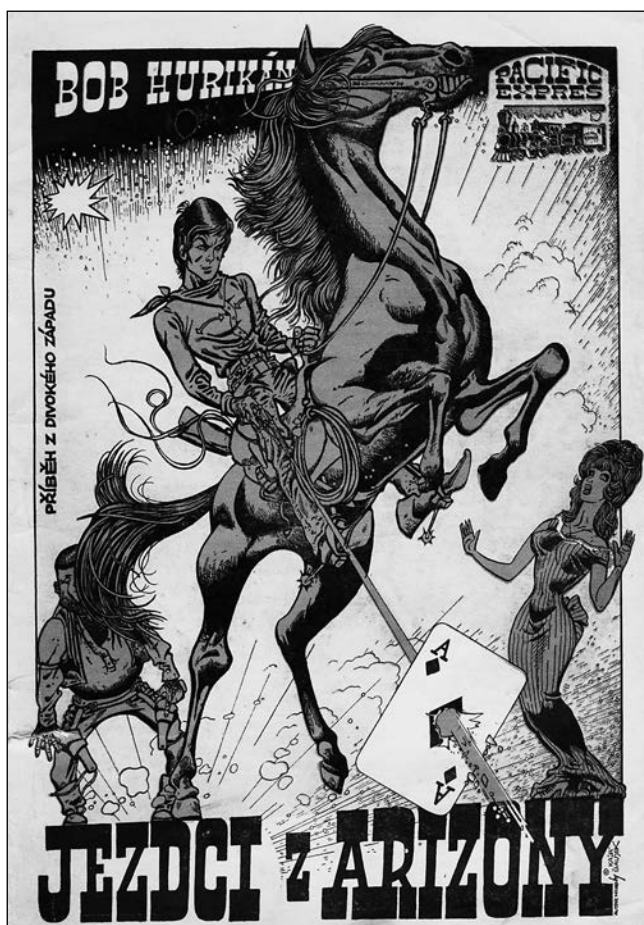
Autobiografickými momenty (Švandrlík sám u pomocných technických praporů sloužil), vojenskou tematikou i náběhy k absurdní komice se Černí baroni typově blíží románu Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* (→ s. 365, kap. *Próza*).



Ilustrace Jiřího Wintra-Nepřakty ke knize Miroslava Švandrlíka *Černí baroni aneb válčili jsme za Čepičky*, 1969

Ediční návraty ke „komerční“ lidové četbě na sklonku dekády

Po období, kdy byly modely populární literatury vtahovány jako prostředek žánrové inovace do kontextů umělecké literatury, došlo na sklonku šedesátých let k dalšímu osamostatňování „rekrečního“ okruhu beletristické produkce a k jeho rozchodu s literaturou aspirující na uměleckou hodnotu. Emancipační trend lze pozorovat ve všech vedoucích žánrech dobové zábavné četby.



Obálka
Káji Saudka, 1969

Potvrzovala ho řada jednodušších detektivek, jejichž autoři se samozřejmostí respektovali čtenářské určení žánru a opakovali či kombinovali postupy pro-
sazené v průběhu končící dekády (mj. JAROSLAV VELINSKÝ: *Spravedlivá pistole*, 1969; FAN VAVRINCOVÁ: *Vrah a srdcová dáma*, 1969; JOSEF VOLÁK: *Vrah v šarlatu*, 1969; RUDOLF ČECHURA: *Nikdo nemá alibi*, 1969). V oblasti fantastické literatury pak šlo o práce Jaroslava Velinského (*Zápisky z Garthu /Leonora/*, 1969) či JOSEFA KOENIGSMARKA (*Nekonečné konečno*, 1969).

Postupující rezignaci na představu druhého uměleckého centra české literatury odpovídala řada edičních návratů k těm titulům masově oblíbené četby, které byly v počátcích budování socialistické literatury vyloučeny z nakladatelských plánů i z knihoven jako knihy „vkus kazící“ nebo přespříliš komerční. Šlo například o reedici humoristické rodinné kroniky Ignáta Herrmanna z měšťanského prostředí posledních desetiletí 19. století Otec Kondelík a ženich Vejvara (1968).

Podobně se objevily westerny z třicátých let psané Bobem Hurikánem (vl. jm. Josef Peterka), například *Pobožný střelec* (1969) a *Jezdci z Arizony* (1970). Pro vydávání obdobného typu literatury byla nově založena řada knižních edic a vydavatelé obnovili rovněž formu rodokapsového sešitu, který byl jako publikační typ po únoru 1948 zcela potlačen.

Na formát velké sešitové řady přešlo již v roce 1967 Státní nakladatelství dětské knihy s edicí Karavana (v roce 1969 se jejím dívčím protějškem stala edice Veronika), nové edice téhož typu založila nakladatelství a vydavatelství Lidová demokracie, Svoboda, Růže, PM Expres a další. Většina z nich ovšem na začátku normalizace zanikla: byla zastavena jako jeden z projevů tzv. krizového vývoje v české kultuře šedesátých let.

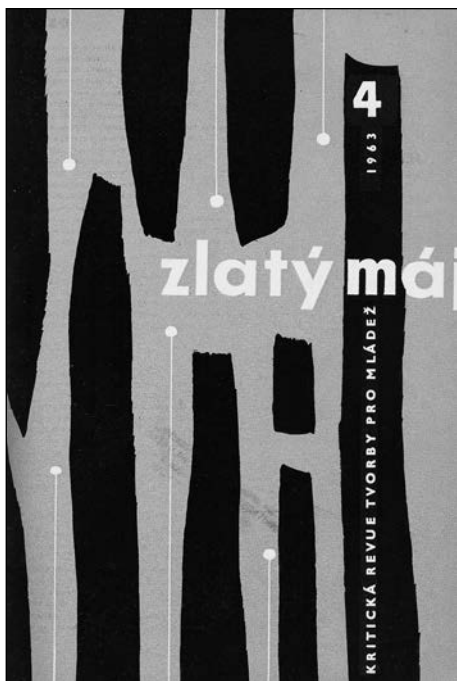
LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

V kontrastu k předchozímu období představují šedesátá léta šťastnou etapu rozvoje české literatury pro děti a mládež. Její počátky byly okamžitě a velmi zřetelně viditelné v poezii. Nové vydání Kainarových Říkadél, v nichž vyvrcholil předúnorový umělecký pohyb v oblasti dětské lyriky, předznamenávalo návrat k uměleckým cestám a postupům, zavrženým na přelomu čtyřicátých a padesátých let; sbírka pomohla etablovat poetiku nonsensu, jazykové hry a fantazijního lyrismu, od konce padesátých let postupně vytvářejících hlavní dobový model dětské lyriky i autorské pohádky (Miloš Macourek, Jan Werich, Jiří Trnka, Emanuel Frynta ad.). Z vlastních projektů určených dospělému čtenáři čerpali v tvorbě pro děti protagonisté experimentální poezie Jiří Kolář a Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou. Zvláště v příběhové próze ze života dětí se prosadila tzv. nová vlna (Ota Hofman, Helena Benešová, Hermína Franková, Jan Procházka), i když setrvačnost stereotypů ideologicko-didaktické literatury zamezovala, aby se stala hlavním ohniskem uměleckého pohybu své oblasti. Stylově čerpala z filmu, dětské postavy nepojímala bezkonfliktně, ale jako bytosti prožívající deziluzi, strach, úzkost a zklamání a těžce, až tragicky zápasící o svou autonomnost v nekonvenčně nahlíženém „dospělém“ světě. Znovuoživeny byly žánry a postupy populární kultury. V poezii rytmicky i postojově ovlivněné jazzovou a rockovou hudbou hledala cestu k dospívajícímu publiku Milena Lukešová. Rozsáhlá dobová produkce románů pro dívky a pro chlapce měla dva póly: vedle parodických a humoristicko-poznávacích adaptací tradičních forem chlapeckého a dívčího románu (Jaroslav Tafel, Jan Zábřana a Josef Škvorecký, Zdeněk Mahler) vznikaly prózy s oddechovým zaměřením, někdy usilující o větší námětovou závažnost (Helena Šmahelová, Stanislav Rudolf), jindy komicky odlehčené (Iva Hercíková). Po literárněkritické diskusi bylo pro současnou literaturu výběrově rehabilitováno dílo nejznámějšího autora chlapeckého románu předúnorového období, Jaroslava Foglara.

Rozšiřování nakladatelské, časopisecké a institucionální základny

Státní nakladatelství dětské knihy (SNDK), v jehož čele stáli ředitel Bohumil Říha a šéfredaktor Václav Stejskal, se na přelomu padesátých a šedesátých let stalo svébytným kulturně-organizačním centrem. Přispělo ke vzniku Kruhu přátel dětské knihy (1959), iniciovalo literární ceny Marie Majerové (udílely se od roku 1961, nositelem se stal například Ladislav Dvořák) a založilo Knižnici teorie dětské literatury, ve které začaly vycházet práce sborníkového charakteru i syntetizující odborné monografie o problematice dětské literatury (*Čtyři studie o Františku Hrubínovi*, 1960; *O pohádkách*, 1960; *Rozpory a výhry dnešní dětské knihy*, 1962; VÁCLAV STEJSKAL: *Moderní česká literatura pro děti*, 1962; FRANTIŠEK TENČÍK: *Čtení mládeže v počátcích obrození*, 1962). Příklon k poetice nonsensové hry v poezii pro děti zde pomohla legitimizovat studie Korněje Čukovského *Od dvou do pěti* (1959, překlad Milena Lukešová), upozorňující z pozic vývojové psychologie na absurdní rysy hry s jazykem u dětí předškolního věku. Literární kritika se opět začala zabývat populárními žánry pro mládež i jejich autory. V roce 1962 vyšla monografie Zdeňka Heřmana o významném autoru meziválečného výchovně orientovaného dobrodružného románu Františku Flosovi (*Dobrodružné poznávání*), později se žánrům populární literatury věnovali JIŘÍ RŮŽIČKA (*Děti a dobrodružství*, 1966), ZDENĚK KAREL SLABÝ (*Dívky pro román*, 1967). Výraznou kritickou tribunou se pod vedením Vladislava Stanovského a Z. K. Slabého stal časopis Zlatý máj. Otevřel se i zahraničním podnikům poté, co se kolem něj od poloviny šedesátých let utvořil okruh stálých přispěvatelů z celé Evropy, SSSR a Japonska. Ve snaze uplatnit práci autorů i kritiků na mezinárodní úrovni se Československo od počátku šedesátých let ucházelo o členství v IBBY (International Board on Books for Young People), kam bylo roku 1964 přijato jako první země tehdejšího socialistického bloku. Mezinárodní konference o dětské literatuře, která se konala téhož roku v Praze, prokázala souměřitelnost českého teoretického myšlení o literatuře pro mládež se zahraničním kontextem.

SNDK si také uvědomilo mezeru v poezii pro dospívající a zasadilo se o vydání řady knih, které měly tuto věkovou kategorii přivést k četbě. S tímto zaměřením vyšel „magazín poezie“ *Každou vteřinu* (1964, edd. Oldřich Kryštofek, Helena Poláková a Z. K. Slabý), sborník milostné poezie *Ach, ta láska nebeská* (1966, edd. Jana Štroblová a Zdeněk Heřman), antologie světové poezie



Obálka Jiřího Hadlače, Zlatý máj 1963, č. 4

ztratilo svůj monopol na literární produkci určenou dětem a mládeži a knihy pro příslušné čtenářské skupiny mohly začít vycházet i v dalších nakladatelstvích. Rozšířila se tím vydavatelská základna a dětská literatura se obohacovala o řadu nových poloh, mimo jiné i o regionální aspekt, který do ní vnášela mimopražská nakladatelství. Ostravský Profil takto čerpal z podnětů Oldřicha Šuleře, Marie Podešvové či Josefa Strnadela, vracel se k pohádkové tvorbě Vojtěcha Martínka a Karla Dvořáčka; brněnský Blok těžil z díla B. M. Kuldy, Oldřicha Sirovátky, Zuzany Renčové-Novákové, Aloise Mikulky. Mimopražská nakladatelství také připomínala křesťanské hodnoty a autory, kteří je ve své tvorbě tematizovali – s předmluvou Jana Skácela byli v Bloku znovu vydáni *Broučci* JANA KARAFÍATA s ukázkami jeho *Paměti* (1967, celek nesl podtitul „výbor z díla“), ve sborníku *Moravské pohádky* (1967, ed. Jaroslav Novák) vyšly některé texty Václava Renče. Přes regionální nakladatelství se do knihkupecké sítě navraceli také známí autoři populární četby: Blok začal v polovině dekády vydávat chlapecké romány Jaroslava Foglara, nakladatelství Kruh (Hradec Králové) a zejména Profil (Ostrava) se vrátila k vědeckofantastickým románům J. M. Trosky (např. trilogie *Kapitán Nemo*, 1969–70) nebo k dobrodružným prózám Otakara Batličky (např. *Rájem i peklem*, 1969), ovšem za cenu jejich jazykové či vyprávěčské adaptace; v Ostravě také reeditovali sérii dívčích próz Amálie Kutinové o Gabře a Málince (1970). K vydání další dětské klasické knihy,

20. století *Postavit vejce po Kolumbovi* (1967, edd. Antonín Brousek a Josef Hiršal), antologie českého moderního básnictví *Verše pro tajnou chvíli* (1968, edd. Pavel Šrut a Antonín Brousek). Do některých z těchto antologií byly zařazeny i texty Jakuba Demla, Bohuslava Reynka či Richarda Weinera, s nimiž se tehdy čtenářská veřejnost běžně ještě nesetkávala. Výrazem otevřenosti ediční politiky SNDK bylo také to, že zde poprvé vyšla sbírka Jaroslava Seiferta *Halleyova kometa* (1967), určená dospělému čtenáři.

Diferenciaci četby pro děti a mládež v průběhu desetiletí výrazně podpořil rovněž rozpad systému, který závazně určoval, jaký typ literatury mohou jednotlivá nakladatelství vydávat. SNDK (v roce 1968 byl název změněn na Albatros) tak

Ilustrace Karla Hrušky
k románu Jiřího Pištory
Léto na draka, 1970



příběhů Káji Maříka od Felixe Háje, došlo pouze časopisecky v Naší rodině v letech 1968–69, náklad z roku 1970 již nebyl distribuován.

Akceptování oddechových a zábavných kulturních forem, patrné všude v kultuře šedesátých let, se na sklonku období projevilo změnou ve struktuře časopisů pro mládež. Tematické a tvarové stereotypnosti se úspěšně bránila *Mateřídouška*, která sice spoléhala především na osvědčený okruh tvůrců (v poezii Josef Brukner, Jiří Havel, Zdeněk Kriebel, Milena Lukešová, Karel Šiktanc, Pavel Šrut, v próze Ludvík Aškenazy, Václav Čtvrtek, Olga Hejtná, Miloš Macourek), dávala však příležitost i autorům neznámým. Konceptně se jí blížilo *Sluníčko*, založené roku 1967 a určené starším předškolním dětem.

Prózu, kreslené seriály a články o technice, přírodě i kultuře nadále přinášel týdeník *ABC mladých techniků a přírodovědců* (od 1957; při vytváření sítě a programu čtenářských „kosmických hlídek“ mimo jiné anonymně spolupracoval i Jaroslav Foglar). Novou podobu hledaly časopisy *Ohníček* a *Pionýr*. Od poloviny dekády se oslabovalo jejich přímé propojení s pionýrskou organizací, začaly v nich převládat obrázkové seriály, prózy s dobrodružnou tematikou, humoristická beletrie, reportáže. V roce 1968 změnu orientace potvrdilo i přejmenování *Pionýra* na *Větrník*; pod tímto názvem vycházel dva roky. Obdobně politizující *Pionýrské noviny* počátkem roku 1968 nahradil týdeník *Sedmička* (roku 1973 byl v důsledku opačného trendu zpětně přejmenován na *Sedmičku pionýrů*).

V letech 1968–70 byl obnoven skautský časopis *Junák*. Jen zhruba rok, od dubna 1969 do léta 1970, vycházela dětská obdoba Dikobrazu – humoristický týdeník *Ježek*. Přinášel zejména anekdoty a kreslený humor, povídky, parodie; krátkými texty do něj přispívali mimo jiné Ivan Vyskočil a Zdeněk Svěrák, na pokračování zde byli přetiskováni Študáci a kantoři Jaroslava Žáka.

S myšlenkou na starší mládež byla v SNDK obnovena forma románového magazínu typu rodokapsu. V roce 1967 v této sešitové podobě začala vycházet do té doby knižní řada Karavana, zaměřená na dobrodružnou četbu (vedle překladů tu vycházely i práce českých autorů s historickou či cestopisně-exotickou tematikou, například BOHUMÍR FIALA: *Táhli tudy Avari...*, 1968; PAVEL HEJCMAN: *Moravská válka*, 1969; ALBERTO VOJTĚCH FRIČ: *Dlouhý lovec*, 1968). Obdobou pro dívky se stal magazín *Veronika* (1969–70), jehož sešity obsahovaly vedle próz s dívčí hrdinkou (mj. STANISLAV RUDOLF: *Metráček*, 1969; JIŘÍ PIŠTORA: *Léto na draka*, 1970) i mozaiku dalších literárních či publicistických textů; tradiční sentimentalitě dívčí a ženské četby čelil magazín odlehčeným, až recesním přístupem v doprovodných rubrikách.

Poezie pro děti: nonsens, experiment, hra

Lyrika pro děti se nadále vzdalovala rétorickému, ideologicko-chovnému modelu básně, etablovanému počátkem padesátých let. Polemika s ním však již nepředstavovala hlavní poetický problém období. Jako významnější se jevila potřeba odklonit se od tradice čarkovsko-hrubínovské přírodní lyriky, těžící z venkovských reálií a z ohlasů písňové folklorní poezie, i nová inspirace lidovými říkadly, rozpočítadly a hádankami, čerpající zvláště z jejich nonsensového směřování.

K úspěšným pokračovatelům tradiční linie patřili František Nechvátal, J. V. Svoboda, Jan Noha, Jan Alda a Josef Hilčr. Vedle prací vysloveně nenáročných (instruktivní báseň **VILÉMA ZÁVADY** na téma jednoho dětského dne *U maminky, u tatínka*, 1959, příznačně přepracovaná ze staršího lepoprela) vycházela také například mimočasová, formálně náročná lyrika **FRANTIŠKA BRANISLAVA** (sbírka *Zelené roky*, 1959; cyklická báseň *Modrý oblázek*, 1962) nebo systematicky zdobňující, rozněžnělé básně **MIROSLAVA FLORIANA** ze sbírky *Labutí peříčko* (1961).

Tvarosloví tradiční dětské poezie od počátku období zatlačoval do pozadí nový poetický model. Jeho kořeny spadaly do období válečného a těsně poválečného: nezapomínal na odkaz poetické hravosti a zároveň vznikal v doteku s civilistními poetikami Skupiny 42 a okruhu časopisu Květen. Obohatil jej kontakt s experimentální – konkrétní – poezií, inspirovala ho moderní populární hudba, rytmus a text jazzových a rockových písní, blízké mu bylo básnické vidění generace šedesátých let a její důraz na specifičnost poetického jazyka.

Nová poezie pro děti, k jejímž autorům patřili především Ladislav Dvořák, Karel Šiktanc, Josef Kainar, Jiří Kolář, Pavel Šrut, Josef Hanzlík či Milena Lukešová, se odlišovala tím, že čerpala ze zkušenosti současného městského dítěte. Anž by se vzdala takových tradičních motivů a postupů, jako je například inspirace pohádkami a dalšími folklorními útvary, přenesla těžiště výpovědi do sféry fantazijní obraznosti a hravosti. K jejím základním rysům patřil smysl pro humor, nonsens, slovní hříčku a jazykový vtíp. Nově se prosazovalo celostní pojetí knihy pro děti jako syntézy slova, obrazu, ale i dalších médií či komunikačních forem, jako vynalézavé a originální hračky, nástroje poznávací

hry. Například epická koláž veršů **J. R. PÍCKA** a obrázků Miloše Nolla *Jak cestoval Vítek Svátek a Honzíček Slámů s Bububabou Amálií do Bububulámu* (1960) se vyznačovala hrou se zvukovou složkou jazyka a hláskovými a slabikovými obměnami, pracovala s neologismy, slovními hříčkami, kalambúry a hravými rýmy a využívala i takové prvky jako text psaný vzhůru nohama nebo kaligrafickou báseň.

Důležitou roli v proměně podob dětské lyriky sehráli Josef Kainar a Zdeněk Kriebel, podle nichž se novému poetickému modelu začalo říkat kainarovsky-krieblovský. Klíčovým podnětem se stal návrat **JOSEFA KAINARA** k veršům pro dětského čtenáře, předznamenáný rozšířeným a přepracovaným vydáním jeho přelomové sbírky nonsensových *Říkadel* (1961). V roce 1964 pak Kainar vydal a sám ilustroval knihu *Nevídáno – neslycháno*, jejíž texty poetizovaly běžné situace z každodenního života i některé projevy dětského chování, známé dětské nečnosti, jako jsou vychloubání, nedůslednost, překotnost. Básník zde skloubil tradiční prvky s fantazijní imaginací, vynalézavou obrazotvorností a jazykovou hravostí. Pozornost čtenáře upoutávají básně již syžetovým fragmentem ve svých incipitech (Ptal se včera pána pán, Na jabloni hrušky zrají, Zlý pes potkal zlého psa), především však poetikou nonsensu a humorně-satirické perzipláže. Při své hře se slovy a frazémy Kainar vědomě evokoval i znění vžitých říkadel, avšak nezůstával v jejich zajetí, obohacoval je překvapivě navozenými souvislostmi. (Kupříkladu báseň Ptal se včera pána pán má podobu dialogu, v němž výčet míst jako Hajany, Klímadlo, Dřímoty, Zívánka či Hajánky je vlastně odpovědí na dotaz po cestě vedoucí ke spánku.)

ZDENĚK KRIEBEL ve sbírce *Ptám se, ptám se, pampeliško* (1959, spolu se starší *Pišťaličkou*, 1956, zahrnuto i do výboru *Koulej se, sluníčko, kutálej*, 1961) ještě využíval tradičních folklorních forem a pracoval s náměty z přírody a jejího koloběhu od jara do zimy. Jeho básně směřovaly k vyvolání smyslového zážitku a chtěly rozesmát nečekanou pointou. Určujícím prvkem Krieblovy poezie přitom byla přirozená dětská hra, radost z akce a pohybu a představivost blízká životní zkušenosti adresátů. Směrem k výrazovému a tvárnému experimentu se Kriebel vydal sbírkou o dvou částech *Stradivárky z neonu – Posměšky na plot* (1964). Reflexe rytmu moderního města, civilizace a techniky, spojené s řadou tradičních i moderních profesí (opraváři antén, tuneláři, letci), zde nabývala podoby překvapivých „lyrických obrázků“, které nepostrádaly konkrétní obrazotvornost, zážitkovou impresi, schopnost hry s rytmem a rýmem a jazykový humor, který je mnohdy patrný již z titulů jednotlivých básní: Jak se městu drhnou záda, Město viděné od ucha letiště a jiné. Tradiční žánry (Ukolébavka pro mladšího bratříčka) se přitom v knize doplňují s moderními písňovými formami (Šanson lepiče plakátů, Kuplet o džezové kavárně). Podobnou tematiku má i Kriebelův cyklus lyrických próz *Za oknem Laterna Magika* (1963), pojatý jako fantazijní monolog dětského subjektu, jenž si ozřejmuje svůj užší

i širší životní svět (rodina, domov, město, výlet za jeho hranice); na rozdíl od vervně rytmické básnické sbírky, dotýkající se již ve svém kompozičním obrysu mnohostrannosti reality, kladl prozaický cyklus do popředí spíše otázku plynutí subjektivního času.

Vztah mezi básníkem a jeho adresátem se během šedesátých let vyvíjel směrem k partnerství. Svět dítěte a hra jako jeho životní projev nabývaly nového významu. LADISLAV DVOŘÁK ve sbírkách *Z modré konvičky prší na Žofín* (1962) a *Kam chodí slunce spát* (1963) zprostředkoval malým čtenářům poetické mikropříběhy, v nichž byly přírodní motivy, dětská hra a fantazie spojeny v jeden celek, ukotvený v toposu Prahy. V první sbírce se autorova bohatá a konkrétní představivost asociativně odvíjela od představy chlapečka, který vyskočí z kočárku a zalévá keře modrou konvičkou; druhá v humorně civilní rovině nastolovala paralelu mezi cyklickým opakováním dne a noci a hrou slunce a měsíce na schovávanou. Ve třetí Dvořákově sbírce *Jak si hrají tátové* (1964), lyrickém katalogu pracovních profesí, bylo ztvárnění dětského vnímání reality poněkud oslabeno důrazem na poznávací funkci básně. I zde však autor pracoval s nonsensovými analogiemi a slovní hrou („Kdo vytvořil hory? Horník. / Kdo vytvořil lesy? Lesník. / Kdo vytvořil vodu? Vodník. [...] A ten, kdo tomu věří, je: truhlář?“). Obrazné konstrukce a analogie však již do sebe spontánně nezapadaly a poetická imaginace byla zde až příliš absolutizována. Přesvědčení, že je to právě imaginace, která děti chrání a činí jim svět snesitelným, vyjadřovala i dvojice básní, která rámcovala sbírku. Výbor z Dvořákových veršů pro děti, ilustrovaný Otou Janečkem, vyšel v roce 1967 s titulem *Nejmenší větrný zámek*.

V obraznosti některých Dvořákových básní rezonovala poetika dětských veršů Vítězslava Nezvala. Obdobné tíhnutí charakterizovalo rovněž verše Zuzany Renčové či Vlasty Dvořáčkové. Inspirace Nezvaalem, jeho básněmi v próze *Věci*, *květiny*, *zvířátka* a *lidé pro děti*, byla zvláště patrná ve sbírce OLDŘICHA SYROVÁTKY *Duhový svět* (1964).

Dětská poezie se v šedesátých letech rozvíjela v těsném kontaktu s tvorbou pro dospělé. Ve shodě s tím kopírovala diferenciaci jejich individuálních poetik a do značné míry skupinové a generační pohyby, které se odehrávaly ve „velké“ literatuře.

Z okruhu autorů časopisu *Květen* se dětské poezii věnovali zejména JOSEF BRUKNER (devět „antidefinic“ všedních jevů v sešitku *Proč, proč, proč?*, 1963) a KAREL ŠIKTANC. Jeho sbírka *Pohádky chudé na řádky* (1962) vznikla z variací na žánr bajky (aktéry jsou tu antropomorfované věci či zvířata) a na některé tradiční pohádkové syžety a přísloví. Morální dimenzi, odpovídající výchozímu žánru (bajka jako alegorie lidských mravů), odlehčuje ve sbírce hravost nonsensového typu. Zároveň je celá sbírka komponována na pentadickém principu: dvacet pět básní se tu člení do pěti oddílů, vždy uvozených pětiverším.

I když každý oddíl tíhne k určité motivice (les, město, vesnice apod.), systém není významově ucelený, jeho formální konstruovanost vytváří spíše třetí reflexivní plochu k principu alegorie a bezcílné hry.

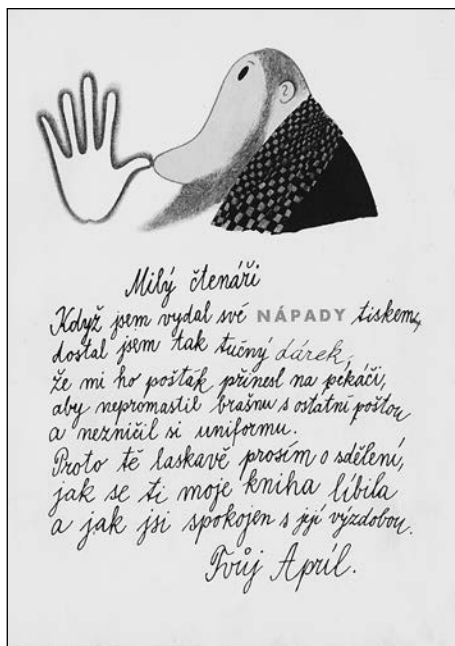
Výraznou inspirací pro dětskou poezii se staly různé podoby literárního, popřípadě slovesně-vizuálního experimentu. JIŘÍ KOLÁŘ, vůdčí osobnost experimentální poetiky, v knize *Nápady pana Apríla* (1961) osobitě a bez ironie navazoval na různé útvary lidové slovesnosti. Například aluzivní rady z oddílu Malý rádce pana Apríla odkazují ke známým pohádkám Stolečku, prostří se či Oslíčku, otrěs se, básnický text však nabízel i možnost stát se neviditelným, dlouhým, širokým, bystrozrakým, nebo třeba Palečkem; nonsensové vyprávění Jak se chytají zajáci pak patří do rodu historek o baronu Prášilovi. Hra se slovy a texty, výrazová a tvarová uvolněnost, včetně v poezii pro děti nezvyklého využití volného verše, přitom v Kolářově knize nabývaly podoby razantního poetického i jazykového experimentu („Přišel k nám študý chudent / tabaje nemáku / v rozpláštěném trháku. / ,Študám vás, pane vítáku! / Uchlepte si našeho kroja.‘ / Náš štek zapesal, / až cupama zanoval. / Študý chudent pelášil / přes hrachovo kmotřiště, / div si lámy nepřenoval“), lze však pozorovat i autorův postupný odklon od literatury k výtvarnému vyjadřování. Absolutní výtvarně-básnickou koláží, v níž se vzájemně dokreslují, umocňují a střetávají perokresby, fotografie a slova, je kniha *V sedmém nebi* (1964), zrozená z Kolářovy spolupráce s výtvarníkem Vladimírem Fukou.

Mezi sbírkami Jiřího Koláře pro dětské a pro dospělé publikum existovala rozsáhlá oblast společných přechodů. Totéž platí pro práce JOSEFA HIRŠALA a BOHUMILY GRÖGEROVÉ, na rozdíl od Kolářových různorodějších projektů (v nichž zůstávaly přítomny i prvky intelektuální satiry) úžeji zaměřených k jazykové kombinatorice. Jakousi učebnicí experimentální slovo tvorby byla kniha této autorské dvojice *Co se slovy všechno poví* (1964). Svazek v podobě notesu v nepromokavých deskách parafrázoval či parodoval táborový román spolu s návodem k táborové hře. Na místo, které je v obvyklých příbězích prázdninových kolektivů vyhrazeno dobrodružným či vztahovým aktivitám, kladl aktivity poznávací, návody, instrukce a úkoly pro hru s jazykem. Systematickým postupem od jednoho konstrukčního typu k druhému představovala kniha jakousi instruktivní, čtenářsky přípravnou, „dětskou“ verzi sbírky Job-boj.

Z autorů nejmladší generace upoutala tvorba Josefa Hanzlíka a Pavla Šruta; do časopisů psali pro děti také třeba Jiří Pištora a Antonín Brousek, jejichž sbírky však již nestačily před nástupem normalizace vyjít. JOSEF HANZLÍK patřil ke generaci, pro kterou bylo dětství hodnotou nejvyšší a nespornou, životním axiomem, jeho setkání s dětskou poezií a s poetikou pohádky bylo proto velmi šťastné. V poetickém obrázku zimní přírody *Sněhová hvězdička* (1966), vyrůstajícím jakoby z rozhovoru mezi vypravěčem a jeho usínajícím synem, skloubil epický text s veršovanými pasážemi. Úsporná, různorodá a působivá Hanzlíkova

sbírka *Princ a želva* (1964) obsahovala i pohádkové vyprávění o princí Loudálkovi, jemuž jeho pomalost umožní vidět a zažít více než jiní. Obdobnou příležitostí pohrávat si se situacemi, ve kterých se z nesmyslu rodí smysl, poskytla PAVLU ŠRUTOVI ve sbírce *Petrklíče a petrklíky* (1966) postava oslika Tvrdohlávka, který putuje fantazijní říší Helemichle a Né-takrychle. Šrut komicky obracel naruby tradiční příběhy a motivy („Malý pes je u nás štěně. / V Helemichli – obráceně! / My jdeme z deště pod okap. / V Helemichli – naopak!“) a rozvíjel řetězce výmyslů vyrůstajících ze slovní synonymie, polysémie a homonymity. Sbírka je komponována jako pohádkový cyklus (příznačně zarámovaný básněmi Stmívánkov je Povídanek a Protože Stmívánkov je Snívánkov) a svého adresáta aktivizuje i mnoha otázkami a hádankami. Uvolněná fantazie a radost z jazykové hry určila Šrutovy sbírky *Kočka v houslích* (1969) a *Motýlek do tanečních* (1969), v níž však již jeho experimenty se slovy působí méně spontánně.

Jako senzitivní básnička se ve sbírce *Bačkůrky z mechu* (1968) představila MILENA LUKEŠOVÁ a poetická rovina její přírodní a reflexivní lyriky předznamenala autorčinu následující tvorbu pro děti. I v jejím zaujetí pro proměny lidí a krajiny však lze pozorovat dobové směřování k hravému, až komickému tónu, snahu ukazovat složitost světa v nekonvenční podobě a propojování významového a grafického rozměru textu. Lukešová se jako jedna z prvních pokusila zachytit problémový svět dospívajících, jejich psychiku „zvnitřku“. Ve sbírce *Big beat a aritmetika aneb Kostkovaný ideály* (1967) vtipně parafrázovala citáty a polocitáty, které dospívání provázejí, výroky pubertálních dětí (s typickým „Nechte mě“) i naopak „moudra“ dospělých („A je vám vůbec něco svaté?“). Nerýmovaný, lakonický volný verš a trhavý kompoziční rytmus básně dokreslovaly chlapecký subjekt sbírky i jeho emocionálně citlivé, morálně zjitřené a okouzleně tvořivé prožívání světa.



Ilustrace Vladimíra Fuky ke knize Jiřího Koláře
Nápady pana Apríla, 1961

Próza

■ Autorská pohádka: výpravy do světa fantazie

Fantazijní proud dětské prózy, inklinující k autorské pohádce, se v šedesátých letech překotně rozvíjel v řadě osobitých děl. Jednotlivým prvkem nově vznikajících autorských pohádek byla – podobně jako v poezii s obdobnými náměty – snaha navázat kontakt s fantazií dítěte. Evokací atmosféry pohody, humorem a důrazem na experiment, improvizaci a hru se syžetem i jazykem přitom tato literatura velmi snadno oslovovala i starší adresáty. Z humorného posunu tradičních postav, syžetů a motivů kouzelné lidové pohádky vyrostl soubor JANA WERICHA pro děti i dospělé *Fimfárum* (1960; rozšíř. 1963; kompletně 1968). K proudu svérázných variant folklorní pohádky se koncem šedesátých let přiklonil také VÁCLAV ČTVRTEK (např. *Pohádková muzika*, 1968). Na práce Karla Čapka pro děti dala vzpomenout laskavá „poštácká pohádka“ dvojice Hiršal – Grögerová *O podivné záhadě na poštovním úřadě* (1962) a zejména cyklus „psích“ povídek Emanuela Frynty *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti* (1964), doplněná fotografiemi Jana Lukase tak, aby připomínala Čapkovu Dášeňku.

Současný dětský hrdina nebyl v pohádkové próze šedesátých let statickým prvkem obklopeným fantastikou, nýbrž sám a s velkou fantazií přetvářel realitu tak, aby k ní prostřednictvím poetizace a nadsázky mohl lépe proniknout (LUDVÍK AŠKENAZY: *Malá vánoční povídka*, 1966; DAISY MRÁZKOVÁ: *Neplač, muchomůrko*, 1965; OTA ŠAFRÁNEK: *Jsem Ge, muž z Mooha*, 1965). Prolínání fantazie a reality přitom v sobě mnohdy tajilo iniciační moment, kdy je vstup do pohádkového světa umožněn pouze vyvoleným, tedy dětem; v této souvislosti byl aktualizován i v podstatě archetypální obraz „čistého“ člověka s nezáludnou duší dítěte (symboličností přetížený *Divoký koník Ryn* BOHUMILA ŘÍHY, 1966).

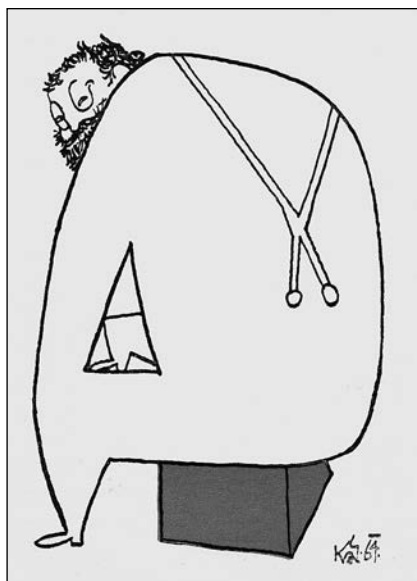
Nežřídka docházelo k mísení s dalšími prozaickými žánry. JAN TREFULKA v *Tajemství tajemníka Růdamora* (1969) směřoval ve fantazijním příběhu o tajném přátelství dvou chlapců, z nichž jeden je uprchlíkem z mimozemské kosmické lodi, k žánru sci-fi. Pohádkový, parodický detektivní seriál *Tajemství oranžové kočky* (1968), který vymyslel, zorganizoval a sestavil Z. K. Slabý a na jehož vzniku se korespondenčně podílelo devět zahraničních autorů, dokládá

snahy učinit experiment a hru dokonce principem organizujícím tvůrčí práci (spoluautory publikace byli Jošitomo Imae – Japonsko, Pierre Gamarra – Francie, Sergej Baruzdin – Sovětský svaz, Marcello Argilli – Itálie, Jens Sigsgaard – Dánsko, Ahmet Hromadžić – Jugoslávie, Friedrich Feld – Anglie, Otfried Preussler – Spolková republika Německo, L. J. Kern – Polsko).

Spontánní dětská hra a asociativnost v rozvíjení představ poskytla přirozené východisko pro rozvíjení zápletky nejen v *Zahradě* JIŘÍHO TRNKY (1962), ale i v lyrizovaných obrazných pohádkách OLGY HEJNÉ (*Povídám ti*, 1962; *Slavík pod deštníkem*, 1964; *Kouzelník Mařenka*, 1965), HERMÍNY FRANKOVÉ (*Panáček Švíčko*, 1964) či JIŘÍHO GRUŠI (*Kudláskovy příhody*, 1969). Nabývala přitom

rozmanitých podob a funkcí: v nonsensových groteskních pohádkách, v jakých vynikl MILOŠ MACOUREK (*Živočichopis*, 1962; *Jakub a dvě stě dědečků*, 1963; *Žirafa nebo tulipán?*, 1964) a které dále psali Ota Hofman, Alena Vostrá, Alena Santarová či Alois Mikulka, to byla podoba hravé improvizace a mystifikace. V poeticky laděných pohádkách s filozofickým aspektem pak byla hra často přímo tematizována a herní princip prorůstal i do jazykové výstavby (Daisy Mrázková, Olga Hejnová, Hermína Franková).

Úsilí o originalitu a přitažlivost vyprávění, pocíťovanou jako základní znak žánru, vedlo autory k volbě neobvyklých vypravěčských perspektiv, k častým stylizacím do dětské promluvy, k syntaktickým deformacím a výrazové expresivitě. Autorská pohádka šedesátých let se znovuobjevením tvůrčího potenciálu slova sblížovala s poezií. Záměrné, provokativní kumulování hravých, absurdních motivů tu směřovalo proti tradičním konvencím pohádkového žánru (OTA HOFMAN: *Hodina modrých slonů*, 1969; OLGY HEJNOVÁ: *Bubáci z Pampelice*, 1969), nežádka bylo zmnožováno a mechanicky vrstveno jako v rozsáhlém souboru próz LUDVÍKA AŠKENAZYHO, z nichž každá rozvádí jeden absurdně fantastický princip (*Praštěné pohádky*, 1965). Výbor nonsensových próz i veršů různých autorů tohoto období představila Olga Hejnová v antologii *Povídali, že mu hráli* (1969).



Karikatura Jana Wericha
od Jaroslava Káňdla, 1964

Inspirativní přínos do kontextu prózy určené dětem a mládeži vnášelo zpřístupňování světového kulturního odkazu v překladech, pietních i autorsky objevených adaptacích

Mandríl

Jaro je jaro, na jaře je všechno nové, všechno svítí novými barvami, a pan Mandríl si koupí nové šaty a jde s papouškem na procházku, jdou do parku a papoušek povídá, máte nové šaty, ani nevíte, jak vám sluší, a pan Mandríl je polichocen a říká, je tak krásně, můžeme se posadit, nemyslíte, a tak si sednou na lavičku, ale lavička je čerstvě natřena, lavička je natřena na červenou a pan Mandríl má zčistajasna červené kalhoty, papouškovi to nemůže vadit, cožpak papoušek, ten je celý červený, ale chudák Mandríl má po náladě, říká, co teď, ale papoušek to bere na lehkou váhu, mám doma nějakou vodičku na čištění, za chvíli budou šaty jako nové, počkejte chvíli,

22



Ilustrace Zdenka Seydla ke knize Miloše Macourka *Živočichopis*, 1962

(JOSEF HIRŠAL – JIŘÍ KOLÁR: *Kocourkov*, 1959; *O podivuhodném životě mudrce Ezopa, který rozuměl řeči ptáků, zvířat, hmyzu, rostlin i věcí*, 1960; *Enšpihl*, 1962; *Baron Prášil*, 1965; VLADISLAV STANOVSKÝ – JAN VLADISLAV: *Strom pohádek z celého světa*, 1958; *Druhý strom pohádek z celého světa*, 1959; MARIE VOŘÍŠKOVÁ: *Zpívající housle. Cikánské pohádky*, 1969), normalizace však tuto slibnou tendenci zastavila. Výjimečné místo mezi adaptacemi zaujaly látkou i jejím uměleckým zpodoběním soubory EDUARDA PETIŠKY *Staré řecké báje a pověsti* (1958; rozšíř. 1964) a *Příběhy, na které svítilo slunce* (1967), kde se v sousedství mýtů staré Mezopotámie a Egypta ocitly příběhy starozákonní. Na tyto snahy volně navazovalo i zpřístupňování českého literárního dědictví určeného dětským čtenářům v reprezentativních literárních antologiích, doplněných dobovými ilustracemi. Výbor z literatury 19. století přinesl *Zlatý věnec* (1961, edd. František Hrubín, Eduard Petiška, Emanuel Frynta, Františka Havlová a Gabriela Dubská), meziválečnou literaturu pro mládež *Nový zlatý věnec* (1967).

■ Nová vlna příběhové prózy: změna úhlu pohledu na dětství a dospívání

Na počátku šestého desetiletí prozaický žánr příběhu ze života dětí a mládeže stále ještě setrval na pozicích úzce vymezeného realismu a podřizoval se požadavku angažovanosti a výchovnosti (v povídce JIŘÍHO MARKA *Železný Mita*,

1961, takto malý chlapec poznává prostředí velkých železáren, technologii hutní výroby, typy a charaktery dělníků). Stopy politizace zákonitě neslo prozaické ztvárnění prvorepublikových dělnických stávkových bojů (JAN MAREŠ: *Tři orlí pera*, 1959, tematizující výchovu v oddíle Spartakových skautů práce) a zejména návraty k období druhé světové války a fašistické okupace. Tento typ prózy se pokoušel propojit nejen odkaz levicových dětských organizací, ale zvláště protifašistického, respektive komunistického odboje se soudobým mládežnickým hnutím (JAN MAREŠ: *Práce*, 1959; *Jezdci bez ostruh*, 1968; ALEXEJ PLUDEK: *Horami jde březen*, 1963). Psychologizující a citově účastný pohled na dítě jako oběť fašistické zvůle vnesla do dětské četby upravená verze „románu dítěte“ ZDENKY BEZDĚKOVÉ *Říkali mi Leni* (1948, úprava pro mládež 1959), jehož dětská hrdinka, zavlčená na převýchovu do Německa, se po skončení války postupně dobírá své pravé identity i repatriace do Československa. Volné pokračování *Štěstí přijde zítra* (1960) nahradilo naivistický pohled dětské vypravěčky ideologizovanou reflexí jejího dospívání včetně událostí roku 1948 a aktivit v mládežnickém hnutí.

Patosu a heroizace se próza s okupační tematikou zbavovala teprve od poloviny dekády. Přelomovým okamžikem bylo vydání románu JANA PROCHÁZKY *Ať žije republika* (1965), které přineslo zpytavý pohled dětského hrdiny a demytizovalo nejen některé rysy národní povahy, ale i vztah k osvoboditelům. Obrat k problematice židovského údělu a k tematice dosud tabuizovaného zahraničního odboje představovaly prózy *Útěk před žlutou hvězdou* (1964) a *Bloudění v kruhu* (1967), napsané ve spolupráci JANA MARTINCE a KARLA FRIEDRICH. Jejich zajímavost spočívala především v tematické oblasti: kronikářskou metodou zachycovaly útrapy židovského chlapce na útěku do Palestiny, deziluzi z přijímání běženců a pokus probít se k 11. československému praporu v Palestině (pro dospělé je Martinec později přepracoval v románu *Bastard*, 1968).

Druhý tematický okruh příběhové prózy na počátku období utvářela vyprávění o prázdninových dobrodružstvích, případně o formování timurovských part, pionýrských a školních kolektivů. K autorům takovýchto příběhů (tzv. školních či pionýrských povídek), jejichž tematickou jednotvárnost a myšlenkovou stereotypnost zpravidla umocňovalo i užití konvenčních postupů a výrazových prostředků, patřili SVATOPLUK HRNČIŘ (*Prázdniny s Pradědečkem*, 1963), JAN KLOBOUČNÍK (*Utopený Zetor*, 1961) nebo JAN MAREŠ (*Gaučo a milionář*, 1962; *Stromy rostou do nebe*, 1963). Proces začleňování dětského hrdiny do kolektivu byl u nich doprovázen toporně konstruovanými zápletkami, které potvrzovaly nezbytnost hrdinova závěrečného bezvýhradného splnutí s kolektivem. Pozitivní vzory měla poskytovat především škola a pionýrská organizace, a proto rodinné prostředí hrdinů ustupovalo do pozadí a mělo funkci pouhé kulisy. Tomu odpovídaly i idealizované obrazy učitelů a vychovatelů (například učitel Romega ze *Zákona věrných strážců* FRANTIŠKA KOŽÍKA, 1961).

Jen zčásti se dobovému průměru vymkla kompozičně sevřená novela *Ptačí pírkó aneb Jak Vítek o všechno přišel* (1959) ALEXEJE PLUDKA, zachycující vnitřní přerod hrdiny v neformálním prostředí a přirozenou cestou. Polemicky vyznívala próza VOJTĚCHA CACHA *Chlapec s klíčkem* (1965), v níž klíč na dětském krku nesymbolizoval pouze zaneprázdněnost rodičů, ale i vynucené přenášení zodpovědnosti za morální růst dětí na instituce, které však u Cacha selhávají. Próza popírala kompoziční a jazyková kliše také střídáním vypravěčské perspektivy a užitím dětského slangu.

S postupem času se však začaly objevovat i příběhové prózy, které přinášely demytizovaný obraz dítěte a nelítostně konfrontovaly dětský svět se světem dospělých. Jako první tyto nové významové dimenze dětského hrdiny objevili HERMÍNA FRANKOVÁ v próze *Děti platí polovic?* (1961) a OTA HOFMAN v próze *Králci ve vysoké trávě* (1962, podle autorova scénáře ke stejnojmennému filmu z roku 1961), tragickém příběhu chlapce, který nedokáže nalézt svoji cestu mezi životním stylem bigotně katolických rodičů a moderními životními postoji a možnostmi kolem sebe. Odcizenost a citovou okoralost okolního světa i skutečnost, že nenápadný všední detail může působit jako traumatický či osudový bod v životě dětských i dospívajících hrdinů, rovněž tematizovala OLGA HEJNÁ v souboru subjektivizovaných próz *Bubínek ze skla* (1964). Takový přístup k realitě přitom neznamenal pouze tematickou proměnu, ale úzce souvisel i s nastupující transformací tradičních žánrů dětské literatury, respektive s oddalováním poetiky prózy určené pro dospívající a starší školní věk od literatury pro děti mladší.

Přechodný typ představovaly prózy, vydávané SNDK (později Albatrosem) v samostatné edici Kamarádi, jež si kladly za cíl přiblížit čtenářům mladšího školního věku život dětí různých národů. V letech 1963–71 vyšlo jedenáct svazků, jež psali většinou autoři považovaní za znalce kulturních specifik daných zemí. Příznačné bylo, že kromě prvního svazku, věnovaného dětem ze SSSR (ZDENĚK ADLA: *Pěta, Ašot a Nina, tvoji kamarádi ze Sovětského svazu*, 1963) se další prózy odehrávaly mimo oblast států socialistického tábora, často v exotických světadílech (MIROSLAV IVANOV: *Bengt, tvůj kamarád ze Švédska*, 1964; MILOSLAV STINGL: *Meli Antu, tvůj kamarád z Chile*, 1964; FRANTIŠEK ALEXANDER ELSTNER: *Pedro, tvůj kamarád z Argentiny*, 1967; ZDENĚK MAHLER: *Sally, tvá kamarádka z Anglie*, 1967; LADISLAV MIKEŠ PAŘÍZEK: *Lala, tvoje kamarádka z Konga*, 1969; HELENA KADEČKOVÁ: *Óli, tvůj kamarád z Islandu*, 1971).

Zatímco v próze pro nejmenší čtenáře i nadále dominoval tradiční výchovný typ, němž se epizodické výjevy z každodenního života opíraly o naivitu a bezprostřednost dětského nazírání a ústily v harmonizující socializaci dětských hrdinů (BOHUMIL ŘÍHA: *Náš Vítek*, 1961; JAN RYSKA: *Anička a její přátelé*, 1960; *Anička z 1. A*, 1962), próza pro starší čtenáře se vydala poněkud jiným směrem, který byl v užším kontaktu s vývojem soudobého literárního dění.

Dobová kritika dala tomuto směřování neoficiální název „nová vlna“ a zařadila do něj především tvorbu Ivy Hercíkové, Oty Hofmana, Hermíny Frankové, Josefa Boučka či Heleny Benešové, tedy poměrně různorodé skupiny autorů, které nespojoval ani tak společný vstup do literatury – vítězná umístění v národním kole soutěže Hledáme knihu pro děti atomového věku – jako spíše zostřené vnímání životní reality a moderní výrazové prostředky odkazující k literatuře pro dospělé. Vypravěčská technika řady z těchto autorů byla bezprostředně ovlivněna jejich úzkou vazbou na film, jejich scenáristickou zkušeností či případně inspirací, kterou do uměleckého kontextu šedesátých let vnesla nová vlna českého filmu; odtud také pocházel specifický vizuální styl těchto próz. Postavy byly do děje zpravidla uváděny bez explicitních charakteristik a jejich pevnější obrysy se vynořovaly až v konkrétních obrazech-záběrech. S počáteční mlhavostí postav (mnohdy zbavených i tak základních atributů, jako jsou pro dětského recipienta jméno a věk hrdiny) jen zdánlivě kontrastovala důkladná deskripce prostředí se smyslem pro detail vyvolávající náladu, prchavý pocit.

V přibězích těchto autorů vzal za své obraz šťastného dětství a jeho místo zaujalo dětství citově deprivované, kde domov již dávno nepředstavuje bezpečné útočiště. Tematickou dominantou se stal přechod mezi dětstvím a dospíváním a s ním úzce spojená problematizace dosud pevného hodnotového žebříčku protagonistů. Orientace na dramatický proces hledání vlastní identity a na první průhledy mladých lidí do života dospělých narušovala tradiční konvence příběhové prózy. Inspirovala k hledání autentičtějších hrdinů a k soustředění na kresbu jejich vnitřního, niterného světa citu a rozumu. Klíčovým dílem byl v tomto kontextu *Útěk* OTY HOFMANA (1966), v němž se věkově i sociálně nesourodá dvojice chlapců v mezních situacích vrací k téměř již popřítým základním lidským hodnotám, k vzájemnému porozumění a přátelství. Svět dospívajících a jejich hledání jistot, jichž je ve formalizované a pokrytecké společnosti mladým s nejrůznějším rodinným zázemím třeba, tematizuje i próza HELENY BENEŠOVÉ *Schůzka na Budínku* (1968), kompozičně vystavěná jako sled subjektivních zpovědí (kapitol) jednotlivých členů nesourodé party. Narůstající námětová otevřenost korespondovala s dobovým procesem uvolňování společenské atmosféry a s přibýváním kritických nálad. Tématem jednotlivých próz se tak stávala krize autorit i represivní tlak školy a celé společnosti na mladého člověka (ANTONÍN KACHLÍK: *Červnové dny*, 1968).

Posuny poetiky zasáhly také tradiční žánr prózy s přírodní tematikou, jejíž těžiště se nově přesouvalo k hlubším otázkám vztahu člověka a přírody a lidské odpovědnosti za její ochranu (JAROMÍR TOMEČEK: *Marko*, 1967).

■ Návraty k dobrodružné četbě pro chlapce a další vývoj dívčího románu

Tzv. nová vlna prózy pro mládež se – často i v tvorbě jediného autora – prolínala s návraty k žánrům dívčího a chlapeckého románu. Na jejich „vážnou“ linii, zabírající se od čtyřicátých let nelehkými životními situacemi dětského i dospívajícího hrdiny (smrt či choroba rodičů, nutnost převzít odpovědnost za každodenní povinnosti nebo sourozence, rozvod rodičů, život v dětském domově) a rehabilitovanou na sklonku předchozího období Velkým trápením Heleny Šmahelové z roku 1957, navázaly i prózy, jejichž protagonisty byli chlapi (JOSEF BOUČEK: *Stane se této noci*, 1966; MARIE KUBÁTOVÁ: *Korvetní kapitán Korda*, 1967). Při hledání náročnějších podob dívčího románu se k citlivým momentům dívčího dozrávání obrátili HERMÍNA FRANKOVÁ (*Blázni a Pythagoras*, 1966; *Blázni mají propustky*, 1969), JAN PROCHÁZKA (*Divoké prázdniny*, 1967), JANA ŠTROBLOVÁ (*Nemalujte srdce na zeď*, 1966) či JANA ČERVENKOVÁ (*Čtyřlístek pro štěstí*, 1969).

Vedle cesty psychologického zrealnění dívčího či chlapeckého románu vtažením tematiky kritických životních situací, emocionálního strádání a dysfunkčních mezilidských vztahů se prosadil ještě jeden způsob zpracování obou žánrů epické prózy pro mládež: jejich parodická perzipláž. Ta čerpala, podobně jako „vážný“ dívčí nebo chlapecký román, z poetiky detektivky, dobrodružného, cestopisného či milostného románu, vždy však s nadhledem a v hravé formě, spojující zábavné a poučné prvky, zejména poznávání cizích zemí (JAN ZÁBRANA – JOSEF ŠKVORECKÝ: *Táňa a dva pistolníci*, 1965; ZDENĚK MAHLER: *Jak se stát bubínkem královské gardy*, 1965; JAROSLAV TAFEL: *Prázdniny s Sherlockem Holmesem*, 1966; LADISLAV DVORSKÝ: *Tajný lodní deník*, 1966). Parodie do kontextu četby pro mládež rovněž vřazovaly oddechové žánry blízké literatuře pro dospělé (sborník *Chyťte se nebe. Magazín Divokého západu*, 1968, sestavený Ivou Hercíkovou a Zdeňkem Heřmanem).

Tam, kde se parodie a travestie nemohla opřít o čtenářskou znalost žánrových konvencí či se prvoplánově pokoušela zasáhnout výchovný cíl, ztroskotávala. Dokládá to pokus o detektivní parodii ZDENKA ADLY *Kleopatra v kytaře* (1967), který se snažil ironizovat západní svět prostřednictvím prvků z angloamerické literární tradice.

Mezi novou vlnou prózy s dívčím či chlapeckým protagonistou a hravými parafrázemi vznikaly i četné dívčí či chlapecké romány v užším slova smyslu. Tento konvenčnější, oddechověji orientovaný proud, který se nepokoušel o nadžánrovou uměleckou výpověď, ale nabízel přitažlivé čtení spolu s identifikačními modely postav odpovídajícího věku, zahájily práce Heleny Šmahelové a Věry Adlové. Počínaje románem *Magda* (1959) napsala HELENA ŠMAHELOVÁ sérii dívčích románů, spojenou prostředím elitní intelektuální

Ilustrace
Josefa Palečka,
1969



rodiny s význačným společenským postavením (*Dva týdny prázdnin*, 1960; *Jsem už velká dívka*, 1963); výlučným prostředím je ozvláštněn také příběh dívky, která svého otce restaurátora doprovází při práci na zámku (*Dobrá mysl*, 1964). V pracích VĚRY ADLOVÉ zpočátku ještě do popředí vystupovaly politické motivy (*Mirka to ví nejlíp*, 1964; *Blues pro Alexandru*, 1966). Autoři a autorky mladší generace již vnášeli do dívčího románu humoristické prvky nebo stylové známky nové vlny příběhové prózy pro mládež (IVA HERČKOVÁ: *Pět holek na krku*, 1966). Přitažlivý typ nesebevědomé hrdinky se vzhledem i zálibami (těžká atletika), které kolidují se stereotypem ženství, přesto jí však umožní začlenit se do kolektivu vrstevníků a najít zde lásku, postavil do středu svého románu *Metráček* STANISLAV RUDOLF (1969).

Široká byla také produkce příběhů pro chlapce. Na bázi detektivních syžetů psali pro chlapce JIŘÍ BRABENEC (*Tajemství Černé rokle*, 1960), HERMA SVOZILOVÁ-JOHNOVÁ (*Sedm kolem Tomáše*, 1961), PAVEL HANUŠ (*Případy pana Bábovky*,

1962) a další. Prózy s dobrodružným či cestopisným syžetem a někdy i fantastickými motivy vydávali VLADIMÍR HENZL (*Dobrodružství doktora Haiga*, 1962), VLADIMÍR ŠUSTR (*Na Opičí řece*, 1967), LUDVÍK SOUČEK (*Bratři Černé planety*, 1969). Návrat k indiánské tematice a k westernovému žánru přinesl román JAROSLAVA MORAVCE *Válka bez skalpů* (1966). Objevovaly se také romány chlapeckých skupin či part, vyprávění z prázdninových táborů (KAREL ČERNÝ: *Příběhy od Zlaté říčky*, 1963; JIŘÍ RŮŽIČKA: *Konec nevrlého střelce*, 1965).

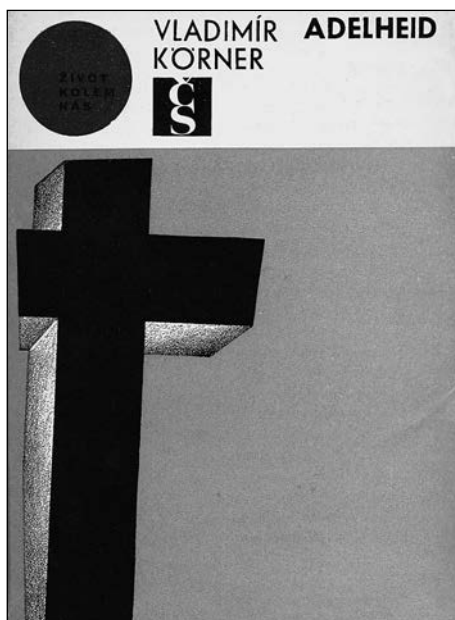
Od poloviny dekády, po dvou rozsáhlých kritických diskusích zejména ve Zlatém máji v letech 1957–58 a 1964, začaly znovu vycházet knihy nejvýznamnějšího autora předúnorového chlapeckého románu JAROSLAVA FOGLEARA. Nové autorovy práce (*Tajemná Řásnovka*, 1965; *Poklad Černého delfína*, 1966) sice obsahovaly známé znaky autorovy poetiky, postrádaly ovšem archetypálně, symbolicky zatíženou vizi světa, utvářeného svárem mezi dobrem-jinoštvím a zlem-dospělostí, jak ji prezentovaly autorovy práce z období před rokem 1945. Působivější ztvárnění chlapecké fascinace tajemstvím přinesl až román *Dobrodružství v Zemi nikoho* (1969). Od roku 1967 rovněž vycházela sešitová vydání komiksu *Rychlé šípy*, nejprve jako sebrané reprinty z časopisů *Mladý hlasatel* a *Vpřed*, posléze jako série nových příběhů, jejichž výtvarné podoby se ujal Marko Čermák. Nový původní titul návodné tábornické literatury reprezentovala *Kronika ztracené stopy* (1967), která pomocí doprovodného příběhu podněcovala děti k neorganizovanému sdružování a k životu podle zásad bývalých Foglarových čtenářských klubů. V sedmdesátých letech se Foglar, stejně jako mnoho dalších autorů literárních děl pro děti a mládež šedesátých let, znovu nuceně odmlčel.

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE

Přes odlišnosti v kulturním a společenském postavení filmu, rozhlasu a televize (která svůj masový charakter získala až v průběhu první poloviny šedesátých let) procházely vztahy mezi těmito médii a literaturou ve sledovaném období obdobným vývojem, ovlivněným především jednotlivými fázemi kulturního, politického a ideologického utužování, uvolňování a opětovného utužování. Ve všech médiích lze proto ve vztahu k literatuře vysledovat tři společné rysy. Prvním je pohyb od v podstatě neúspěšné snahy znovu oživit žánrová a tematická schémata budovatelského období k obratu v roce 1963, kdy se plněji začaly projevovat protikladné liberalizační tendence, které vedly k intenzivnímu rozvoji všech médií. Tento pohyb však byl – stejně jako pohyb celé společnosti – ukončen okupací, respektive následnou normalizací. Druhým společným rysem je fakt, že léta 1963–69 přinesla vysoký hodnotový standard: v oblasti filmu, rozhlasu i televize tu vznikla nejen vynikající umělecká díla, ale také velmi kvalitní a působivá produkce děl aktuálně společensky inspirativních, jakož i děl, která vyrůstala z rehabilitovaných zábavných žánrů či jejich parafrází (např. Lipského a Brdečkův film *Limonádový Joe*). Třetím významným rysem tehdejší situace pak byla dynamizace vztahu mezi literaturou a příslušným médiem. Ve všech se v různé míře projevil odvrát od úzkého pojetí tzv. socialistické literatury a do středu zájmu adaptátorů či scenáristů se více dostávala současná literatura. Zároveň však docházelo i k sebeuvědomování těchto médií. Jednotlivá média hledala svou specifičnost (vyplývající ze způsobu komunikace s adresátem) a emancipovala se tak od bezprostřední závislosti na literatuře či divadle. Hledala vlastní vyjadřovací prostředky a jim odpovídající žánry: rozhlasovou hru, televizní inscenaci a televizní seriál. Zejména ve filmu přitom došlo k významnému dialogu mezi médii a literaturou, což se projevilo v úsilí nalézt umělecky adekvátní filmový jazyk pro osobité vyrovnání se s vrcholnými výkony moderní české literatury.

Šedesátá léta jako období symbiózy literatury a filmu

Období šedesátých let charakterizovalo výrazné propojení literární a filmové sféry. Jako zvláště významné se pro vztah literatury a filmu ukázalo zejména tím, že se zřetelně prosazovala snaha o dosažení ekvivalence a kongenality mezi literárními a filmovými díly a že u řady autorů došlo k úzkému sepětí literární a filmové aktivity. Někteří slovesní tvůrci (Oldřich Daněk, Pavel Kohout) se začali věnovat rovněž filmové režii. Spisovatelé často sami psali scénáře vycházející z jejich literárních textů (respektive se na těchto scénářích podíleli) a na druhé straně se scénáře stávaly zdrojem těchto textů. V díle několika autorů (zvláště Vladimíra Kőrnera a Jana Procházky) se literární práce a práce pro film postupovaly, takže jejich prózy v sobě již zahrnovaly předpoklad pozdější filmové realizace, nebo naopak vznikaly úpravou dříve připraveného scénáře. Ve své výstavbě pak byly inspirovány scenáristickými vyjadřovacími zvyklostmi a „filmovým viděním“. Instruktivní je v tomto ohledu například novela Vladimíra Kőrnera *Adelheid*, již předcházela (neschválený) filmový scénář a po níž následovala filmová verze režiséra Františka Vláčila (f. 1969). Jiný příklad sepětí slovesné a filmové oblasti v šedesátých letech představuje rozšíření edic filmových scénářů – mimo jiné byly vydány scénáře několika filmů tzv. nové vlny (*3 1/2*, 1965), scénáře hudebních filmů *Starci na chmelu* a *Kdyby tisíc klarinetů* (*Starci a klarinety*, 1965) nebo scénář Josefa Škvoreckého *Farářův konec* (1969). „Filmový“ charakter narace – důraz na vizuální a zvukové charakteristiky a na dialog, hledisko vypravěče, které jakoby odpovídá filmovým záběrům, ostré přechody mezi scénami a podobně – se přitom podepsal nejen na „velké“



Obálka předlohy k Vláčilovu filmu

próze šedesátých let, určené dospělým čtenářům, ale i na tzv. nové vlně novel a románů pro mládež, jejichž autoři v sobě také spojovali profesce scenáristy a spisovatele (např. Ota Hofman).

■ Obrat filmu k české literatuře 20. století

Zatímco v padesátých letech byla podstatným zdrojem filmových adaptací literatura 19. století vyzdvihovaná do pozice vzorové národní klasiky, s počátkem následující dekády se akcent zcela zřetelně přenesl na literaturu novější. Předmětem adaptací se mnohdy stávala díla právě vydávaná, případně dosud nepublikované rukopisy. Jako východisko pro filmy přitom postupem času vystupovaly zejména kratší literární útvary.

V atmosféře zásahů proti pokusům o svobodnější uměleckou tvorbu, která poznamenala přelom padesátých a šedesátých let (v oblasti filmu měla tento účinek zejména konference o československé kinematografii v Banské Bystrici na počátku roku 1959), se pozornost adaptátorů často obracela k dílům oficiálně vyzdvihovaných autorů a k dílům, která byla ideologicky využitelná tím, že zdůrazňovala antagonismus dvou světů (socialismu a kapitalismu), případně tematicky zpracovávala příběhy z dělnického hnutí, události února 1948 a podobně.

Vznikl tak například prepis románu Marie Majerové Nejkrásnější svět (f. s tit. *Kde řeky mají slunce*, 1961, rež. Václav Krška) s tématem osobní a společenské emancipace. O formování dělnického hnutí v druhé polovině 19. století pojednávala adaptace novely Vladimíra Neffa Zelené pochodně (f. s tit. *Pochodně*, 1960, rež. Vladimír Čech). Vyhrocenost třídního protikladu zdůrazňovaly adaptace románu K. M. Čapka Choda Kašpar Lén mstítel (f. s tit. *Mstítel*, 1959, rež. Karel Steklý) a románu Gézy Včeličky *Policejní hodina* (f. 1960, rež. Otakar Vávra). Z díla Karla Čapka byl zfilmován román *První parta* (f. 1959, rež. Otakar Vávra), přičemž v příběhu zasazeném do hornického prostředí byl opět vyzdvížen třídní aspekt. Do jisté míry lze k těmto filmům přiřadit i prepis historického románu Alfréda Technika Mlýn na ponorné řece (f. s tit. *Đáblova past*, 1961, rež. František Vlácil) s motivy církevního fanatismu a odporu proti feudální vrchnosti.

Pokud šlo o současnou tematiku, znovu byl pro film využit román Jana Otčenáška Občan Brych, jehož některé vedlejší motivy se ve filmu *Jarní povětrí* (f. 1961, rež. Ladislav Helge) staly východiskem pro kresbu protikladu mezi opravdovostí komunistického přesvědčení mladých lidí a kariérismem starší generace. Schematicky pojatá problematika emigrace a agentů Západu vystupuje do popředí ve filmové verzi dramatu Františka Pavlíčka *Labyrint srdce* (f. 1961, rež. Jiří Krejčík). Film *Noční host* (1961, rež. Otakar Vávra) podle hry Ludvíka Aškenazyho zase ukazuje střet mezi postavou německého turisty

s nacistickou minulostí a bývalým vězněm koncentračního tábora. Neobyčejně úspěšný film *Král Šumavy* (f. 1959, rež. Karel Kachyňa, románová verze scenáristy Rudolfa Kalčíka vyšla v roce 1960) pojednával v konvenci dobrodružného vyprávění o zásazích pohraničnicků proti lidem překračujícím krátce po únorových událostech státní hranici.

Přelom padesátých a šedesátých let dále charakterizuje příklon k válečným látkám, k adaptacím děl o druhé světové válce a boji proti nacismu. Zfilmována byla Fučíkova *Reportáž psaná na oprátce* (f. 1961, rež. Jaroslav Balík), objevily se však i přepisování dětské knížky Jana Mareše *Práče* (f. 1960, rež. Karel Kachyňa) a povídek Jana Drdy ze sbírky *Němá barikáda*. Nejzajímavější z nich je psychologicky pojatý *Vyšší princip* (f. 1960, rež. Jiří Krejčík), Drdovy povídky ale inspirovaly i školní film *Hlídač dynamitu* (f. 1963) začínajících režisérů Jaromila Jireše, Zdenka Sirového a Hynka Bočana a scenáristy Pavla Juráčka. Jako projev snahy o odlišný pohled na válečnou problematiku, založený na lyrizujícím zobrazení osudů obyčejných lidí, působí adaptace povídek Ludvíka Aškenazyho *Květnové hvězdy* (f. s tit. *Májové hvězdy*, 1959, rež. Stanislav Rostockij).



Obálka 2. vydání od Oty Karlase s použitím fotografie z filmu Karly Kachyni, 1961

■ Film a tzv. druhá vlna válečné prózy

Film velmi rychle zareagoval také na vlnu válečných próz, které od sklonku padesátých let usilovaly o psychologické postižení individuálních osudů, často exponující motiv tragického údělu Židů v době okupace a budující sugestivní atmosféru strachu a ohrožení. Už v roce 1959 byla Jiřím Weissem zfilmována novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*. Dílo nejrepresentativnějšího představitele tohoto proudu Arnošta Lustiga bylo poprvé filmově využito v roce 1962, kdy na základě povídek ze sbírky *Noc a naděje* vznikl film *Transport z ráje* (rež. Zbyněk Brynych). Další filmy následovaly v průběhu šedesátých let: film *Démanty noci* (f. 1964, rež. Jan Němec) byl natočen podle povídky

Tma nemá stín ze stejnojmenné sbírky, film *Dita Saxová* (f. 1967, rež. Antonín Moskalyk) podle novely téhož názvu.

Do řady adaptací nových próz zpracovávajících židovskou problematiku patří rovněž film *Zbyňka Brynychy ...a pátý jezdec je Strach* (f. 1964), vycházející z novely Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce*, a Oscarem oceněný *Obchod na korze* (f. 1965, rež. Ján Kadár a Elmar Klos), jehož základem je povídka Past Ladislava Grosmana. Autor tuto povídku paralelně s prací na scénáři upravil na rozsáhlejší novelu, jež vyšla pod názvem *Obchod na korze* v roce 1965.

Adaptace literárních látek spjatých s druhou světovou válkou se ve značném počtu objevovaly v průběhu celých šedesátých let; zájem o ně vedl například i k „znovuobjevení“ pozapomenutého románu Miroslava Hanuše *Já – spravedlnost*, spekulativní fikce rozvíjející předpoklad, že Adolf Hitler přežil pád nacistického Německa (*Já, spravedlnost*, f. 1967, rež. Zbyněk Brynych).

■ Tematika práce a každodennosti, zábavné žánry

Na počátku šedesátých let se začaly – v návaznosti na tendenci podnícenou jistým uvolněním v polovině let padesátých – mezi filmovými adaptacemi výrazněji prosazovat přepisy nových děl snažících se o kritický pohled na pracovní prostředí; většina těchto filmů ovšem svou úrovní i ohlasem u publika za literárními předlohami značně zaostávala.

Do filmové podoby byla převedena například novela Jana Procházky *Zelené obzory* (f. 1962, rež. Ivo Novák), satirická divadelní komedie Jaroslava Dietla *Nehoda* (f. s tit. *Hrdina má strach*, 1965, rež. František Filip) nebo novela Ladislava Bublíka *Páteř* (f. s tit. *Úplně vyříděný chlap*, 1965, rež. Vladimír Čech). Jako jistý vrchol tohoto směřování vystupuje přepis novely Lenky Haškové *Obžalovaný*, probírající otázku odpovědnosti člověka ve vysoké pracovní funkci (f. 1964, rež. Ján Kadár a Elmar Klos).

Rychlou cestu na filmové plátno našly také nové prózy, které – v rámci tzv. poetiky všedního dne – podávaly deziluzivní pohled na tehdejší každodennost. Zfilmována byla novela Alexandra Klimenta *Marie* (f. 1964, rež. Václav Vorlíček), prózy Jana Trefulky *Pršelo jim štěstí* (f. 1963, rež. Antonín Kachlík) a *Třiatřicet stříbrných křepelek* (f. 1964, rež. Antonín Kachlík) nebo novela Milana Uhdeho *Ošetřovna ze sbírky Hrách na stěnu* (f. s tit. *Souhvězdí Panny*, 1965, rež. Zbyněk Brynych).

Proces zřetelného rozšiřování žánrové škály, jímž během šedesátých let procházela literatura, podstatně přispěl i k obdobné žánrové diferenciaci ve filmu. Vedle četných přepisů detektivních próz (Hana Bělohradská, Václav Erben, Eduard Fiker, Pavel Hejman, Vilém Hejl, Anna Sedlmayerová, Josef Škvorecký aj.) a prózy špionážní (Josef Pícek) se objevily filmy s fantastickou

zápletkou čerpanou z povídek Josefa Nesvadby (*Blbec z Xeenemünde, Tarzana smrt*, obojí f. 1962, rež. Jaroslav Balík), ale také hudební film *Kdyby tisíc klarinetů* (f. 1964, rež. Ján Roháč a Vladimír Svitáček), jehož východiskem byla hra Divadla Na Zábradlí napsaná Jiřím Suchým a Ivanem Vyskočilem. Divácky velmi úspěšný byl parodický western *Limonádový Joe* (f. 1964, rež. Oldřich Lipský), založený na starším díle Jiřího Brdečky (scénář se nejvíce opíral o dramatické libreto z roku 1944).

■ Filmaři tzv. nové vlny a současná literatura

Nové rysy do oblasti adaptací vnášela od roku 1964 tvorba mladých filmových režisérů, příslušníků tzv. nové vlny; k nim se v přístupu k literárním látkám připojili i někteří starší režiséři (Otakar Vávra, František Vlácil). Tuto skupinu filmařů charakterizuje na jedné straně manifestační přihlášení se k dílům reprezentujícím rozvoj české literatury v šedesátých letech, na druhé straně snaha vyrovnat se filmově i s texty, které jsou výrazně zakotveny v jazyku a hledají nové možnosti uměleckého vyjádření, a vytvořit tak specifickými filmovými prostředky audiovizuální dílo ekvivalentní povahy. Tehdejší literaturu a filmy „nové vlny“ tak spojuje zaměření na netradiční a experimentální postupy (často ovšem film vzhledem k charakteru recepce volil jednodušší strukturu, zvláště časovou linearizaci vyprávěného příběhu). Dále se též v obou oblastech prosazoval sklon k modelovým příběhům a podobenstvím.

V rámci literatury šedesátých let zaujímaly čelné místo prózy Bohumila Hrabala, k jejichž přitažlivosti pro filmové zpracování přispíval důraz na autenticitu a originalitu obyčejného života, včetně života na okraji společnosti, rozsáhlé, přirozeně působící dialogy, volné řazení scén a také hojně uplatnění vizuálně působivé metaforické zkratky. Programovým filmem „nové vlny“ se staly *Perličky na dně* (f. 1965, rež. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), vycházející z Hrabalových povídek otištěných v souborech *Perlička na dně* a *Pábitelé*; součástí *Perliček* měl být původně i krátký film *Fádni odpoledne* (f. 1964, rež. Ivan Passer), volně se k nim připíná středometrážní film *Sběrné surovosti* (f. 1965, rež. Juraj Herz). Krátce nato Jiří Menzel s velkým úspěchem zfilmoval Hrabalovu válečnou novelu *Ostře sledované vlaky* (f. 1966, film byl oceněn Oscarem za rok 1967). Další Menzlův film *Skřivánci na niti* (f. 1969), založený na povídkách ze sbírky *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet, už nebyl uveden do kin a premiéru měl až v roce 1990.

Pozornost mladých režisérů vzbudilo rovněž prozaické dílo Milana Kundery, jednak pro tragikomické a ironické ladění, jednak pro své – v druhé polovině šedesátých let aktuální – politické akcenty: vznikly tak filmy *Nikdo se nebude smát* (f. 1965, rež. Hynek Bočan) a *Já, truchlivý bůh* (f. 1969, rež.

Fotografie z filmu *Ostře sledované vlaky*, 1966

Předmětem adaptací se rovněž staly prózy Vladimíra Párala (*Soukromá vichřice*, f. 1967, rež. Hynek Bočan), Ladislava Fukse (*Spalovač mrtvol*, f. 1968, rež. Juraj Herz) nebo Karla Michala (*Čest a sláva*, f. 1968, rež. Hynek Bočan).

K autorům, jejichž díla působila svou zakotveností ve slovesném výrazu jako výzva pro filmové tvůrce, náleželi v první řadě Vladislav Vančura a František Hrubín. Nejvýraznějším reprezentantem tohoto směřování byla adaptace Vančurova románu *Marketa Lazarová* (f. 1967, rež. František Vlácil, sc. František Pavlíček), jež proti autorovu nevšednímu jazyku staví složitou souhru dynamického obrazu, zvuku a hudby. Filmovým experimentem byla adaptace novely *Rozmarné léto* (f. 1967, rež. Jiří Menzel), která stojí na kontrastu mezi filmovou vizuální konkretizací postav a děje a jejich silně stylizovanými promluvy, zachovávajícími jazyk Vančurových dialogů. Lyrizovaná díla Františka Hrubína – novela *Zlatá reneta* a básnická skladba *Romance pro křídlovku* – se stala podnětem k hledání ekvivalentního, tj. poetického filmového vyjadřování ve snímcích Otakara Vávry (*Zlatá reneta*, f. 1965; *Romance pro křídlovku*, f. 1966), režiséra starší generace, který k „nové vlně“ vytvářené generací svých žáků bezprostředně nenáležel, nicméně se dokázal jejími výboji inspirovat. (Ve

Z filmu *Marketa Lazarová*, 1967

Antonín Kachlík) podle povídek ze sbírky *Směšné lásky*, v roce 1968 pak byl podle stejnojmenného románu natočen film *Žert* (rež. Jaromil Jireš). Podobně jako se například Němcův film *Démanty noci* snažil postihnout niternou situaci hrdinů – v předloze zachycenou verbálně – za pomoci obrazových vizí, Jirešův *Žert* nahrazoval subjektivizované, monologické podání Kunderova románu důrazem na úzké sepětí minulosti a přítomnosti.

sféře historického filmu se reprezentativním dílem konce šedesátých let stala jeho adaptace románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice*, f. 1969, která v dobové situaci získala platnost historického podobenství o mechanismech moci.)

Období rozvoje „nové vlny“ ukončily administrativní zásahy v roce 1969. Některé filmy nebyly uvedeny do kin nebo ani nebyly dokončeny. Vedle *Skřivánek* na niti postihl zákaz

například přepis novely Karla Misaře *Pasták* (f. 1968 /výroba 1969/, rež. Hynek Bočan), zvýrazňující drsný a pesimistický ráz příběhu, adaptaci románu Evy Kantůrkové *Smuteční slavnost* (f. 1969, rež. Zdenek Sirový) nebo film Draho-míry Vihanové *Zabitá neděle* (f. 1969), založený na stejnojmenné povídkové sbírce Jiřího Křenka. Všechny zmíněné filmy měly premiéru v kinech až v roce 1990. Na postupy „nové vlny“ ještě navázal přepis „černého“ románu Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů* (f. 1970, rež. Jaromil Jireš).

Éra vzepětí původní rozhlasové dramaturgie

Prostor pro literární a dramatické vysílání Československého rozhlasu představoval v šedesátých letech zhruba třicet pořadů týdně. Přestože se naplňoval i průměrnými hrami a relacemi, které reagovaly na ideologickou objednávku, různá jubilea, politická výročí a společenské události, rozhodující roli v tomto období sehrály texty v kontextu rozhlasového média špičkové, na něž lze v plném rozsahu aplikovat definici rozhlasové hry jako původního, pro rozhlas vytvořeného díla. Tato náročná dramaturgie se v rozhodující míře prosadila až od roku 1963, který – podobně jako v jiných oblastech kulturního života – přinesl nové, otevřenější poměry i do rozhlasové práce.

■ Literárně dramatické vysílání na přelomu padesátých a šedesátých let

Cyklus Nedělní divadelní večery, vysílaný od roku 1954, byl v roce 1961 přejmenován na *Nedělní večery*. Vynechání adjektiva „divadelní“ umožnilo, aby byly v jeho rámci vedle divadelních adaptací, operních a operetních nahrávek vysílány také rozhlasové hry, přičemž převahu měly zpočátku scénáře přeložené, a to zejména práce východoněmecké proveniencí. Divadelní drama své místo v rozhlasovém programu šedesátých let neztratilo, jeho postavení ovšem nebylo již tak výlučné jako v předcházející dekádě. V cyklu Nedělní večery stále převažovala česká a světová klasika, zastoupeny však byly i dramatické novinky. Například z repertoáru Divadla československé armády (na Vinohradech) byly v rozhlasovém přepisu uvedeny Drdovy *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (roz. 1960) a hra Bohuslava Brežovského *Nebezpečný věk* (roz. 1962), ze Státního divadla v Brně se bez jakékoli adaptace vysílalo *Totální kuropění* Ludvíka Kundery (roz. 1962), z Národního divadla Hrubínova *Srpnová neděle* a Topolova hra *Jejich den* (roz. 1963, v obou případech natočil rozhlasovou verzi své vlastní inscenace Otomar Krejča). Svě místo ve vysílání měla nadále i četba z literárních děl. Ze současné prózy takto do vysílání pronikl román Jiřího Frieda *Časová tíseň* (roz. 1962), ze současné poezie *Romance pro křídlovku* Františka Hrubína (roz. 1962) nebo Seifertova *Píseň o Viktorce* (roz. 1962).

Autoři původních rozhlasových her se na přelomu padesátých a šedesátých let zabývali ještě především dobově aktuální problematikou budování, družstevního života a vzdělávání. Z tvůrců, kteří se dříve či později věnovali rozhlasu dlouhodobě, psali hry pro rozhlas na přelomu padesátých a šedesátých let například Jiří Kőrber: *Černé víno* (roz. 1959), *Svatba v černém* (roz. 1960), Jaroslav Dietl: *Baron Kaplan* (roz. 1959), Karel Stanislav: *Příběh deseti hodin* (roz. 1960), *Samota Nadějov* (roz. 1961), Václav Cibula: *Svět před námi* (roz. 1960), Marie Kubátová: *Podnájemník* (roz. 1961), Viktor Dusil: *Cirkus Kontinent* (roz. 1961), Jiří Žák: *Generál* (roz. 1961) a Věra Podhorná: *Studentská komedie* (roz. 1963). Dobovému průměru



Ludvík Kundera

se tématem i rozhlasovým tvarem vymykaly scénáře Lenky Haškové, která nabídla rozhlasu *Tiskovou opravu* (roz. 1958) a autorskou dramaturgii vlastní novely *Obžalovaný* (roz. 1962). K tomu nejlepšímu, co bylo z české tvorby na počátku šedesátých let vysíláno, pak patřil *Případ Oppenheimer* Jaroslava Putíka (roz. 1962, rež. Jiří Horčička, na motivy vlastní publicistické knihy z roku 1959).

V oblasti inscenování či dramaturgii původně nerozhlasových textů měly na počátku období stále ještě početní převahu politicky motivované projekty. K jejich autorům náležel Karel Zajíček, který takto zpracoval motivy ze vzpomínkové knihy komunistického politika Václava Kopeckého ČSR a KSČ (roz. s tit. *Ovace pro příští dny*, 1961) a dále socialistickorealisticke romány K. F. Sedláčka (*Závod ve stínu*, roz. s tit. *Závod ve stínu pokračuje*, 1962) či Josefa Jonáše *Hřmění před bouří* (roz. 1962).

Novátorská po stránce rozhlasového tvaru byla inscenace *Kazmar – šaty – Jafeta* (roz. 1960), jejíž scénář vznikl originálním přepisem prvního dílu románové trilogie Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce*. Autor scénáře, dramaturg Jaromír Ptáček, využil všech svých dosavadních zkušeností z rozhlasové praxe a spolu s režisérem Horčičkou vytvořil dílo, v němž se prolínaly postupy rozhlasové hry, reportáže a pásma, tzv. feature. Hlas komentátora tezevitě naznačujícího vývoj děje, promyšlený systém výpovědi jednotlivých postav, kontrastní řazení informací, heslovitá explicitní charakteristika postav i prostředí

a v neposlední řadě i partitura zvuků, hudebních prvků, reklamních koláží a recitativů, to vše tu v režijní syntéze vytvářelo zcela autonomní rozhlasové dílo. Je příznačné, že tvůrcům, kteří se pokusili výrazně experimentovat především v rovině tvaru, nepomohla ani volba v dané chvíli politicky prosazované autorky a díla: prepis druhého svazku trilogie Hra s ohněm pod názvem *Cesta Ondřeje Urbana* byl sice uveden v premiéře (roz. 1960), ale vedení rozhlasu ho již nedovolilo reprízovat. Od natáčení dalších děl adaptace pak bylo upuštěno.

Ptáčkem zvolený postup byl součástí snahy opřít tvarový experiment a hledání rozhlasové specifiky o klasické a prověřené předlohy. V první polovině šedesátých let tomu tak bylo v případě Vančurova *Rozmarného léta*, které pro rozhlasové uvedení připravil Karel Tachovský (roz. 1963, rež. Josef Melč) či Dykova *Krysaře*, jehož dramaturgii převzal režisér Josef Henke z repertoáru E. F. Buriana (roz. 1964, uprav. Zuzana Kočová). Z téhož období je i Henkeho inscenace Čapkova románového torza *Život a dílo skladatele Foltýna* (roz. 1963), k níž napsal scénář František Pavlíček.

Jako součást literárně dramatického vysílání bylo od poloviny šedesátých let Československým rozhlasem uváděno také několik pravidelně se opakujících cyklů nebo seriálových relací pohybujících se na pomezí mezi uměleckým a publicistickým pořadem. Jejich předzvěstí a zároveň jedním z prvních pořadů přinášejících kultivovanou, literárně inspirovanou rozhlasovou zábavu byla brněnská revue *Nashledanou v sobotu*, vysílaná v letech 1961–70 s autorskou účastí Jana Skácela, Karla Tachovského, Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka nebo Antonína Přídala. Z dalších pořadů to byly *Schůzky s literaturou*, prezentující například literární časopisy, a *Chvilka s básníkem* (například v únoru 1965 četl Ivan Diviš ze sbírky Chrlení krve). Náročným programovým typem byla *Rada moudrých*, kterou od roku 1964 připravovala dramaturgyně Dita Skálová jako fiktivní dialogy sestavené z myšlenek velkých světových osobností všech dob. Širokého posluchačského ohlasu došel její cyklus *Sedmilháři*, v němž pravdivé i zjevně vymyšlené historicky vyprávěli mimo jiné Vladimír Kalina, Ivan Osvald, Jan Otčenášek, Jindřiška Smetanová a Zdeněk Jirotko (od 1966, od 1968 i jako televizní pořad, knižně 1969). Předzvěstí budoucího Divadla Járy Cimrmana byly v letech 1966–69 zpravidla měsíční fiktivní přenosy z *Nealkoholické vinárny U pavouka*, v nichž se z iniciativy Jiřího Šebánka, Zdeňka Svěráka, Ladislava Smoljaka a Karla Velebného zrodila postava velkého českého génia.

Roku 1963 se ve vysílání ve větší míře objevily překlady rozhlasových her západoněmeckých, norských, maďarských či jugoslávských, uskutečnil se také festival her polských. Do sklonku dekády se pak spektrum překladatelských možností rozšířilo na téměř celou evropskou tvorbu. Rozvoj domácí tvorby podněcovalo systematické uvádění takových autorů, jako byli Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, Romain Rolland, Peter Weiss, Eduardo de Filippo,

Jannis Ritsos, Arthur Miller, Samuel Beckett. Zvláště Beckettovi, jehož hry byly v šedesátých letech v Československu inscenovány krátce po premiéře v BBC, věnoval český rozhlas soustředěnou pozornost, nepochybně i díky překladateli Josefu Kaušitzovi. Srovnání s evropským kontextem zvyšovalo také nároky na původní české rozhlasové hry.

Možností i nároků plynoucích ze specifičnosti rozhlasového média si v počátcích vzestupu české rozhlasové tvorby byla vědoma především skupina dramaturgů zapálených pro rozhlasové experimenty, kteří pak v průběhu dalších let dokázali své zaujetí přenést na renomované české autory. Rozhlasová dramaturgie měla v šedesátých letech dvě iniciativní střediska, pražské a brněnské. Místo, kde byl scénář připraven, nemuselo být totožné s místem jeho realizace, což platilo nejen mezi Prahou a Brnem: vinou zejména politických a cenzurních ohledů byly některé scénáře „vytlačeny“ do Ostravy či Bratislavy (případ některých her Miloše Rejnuše), jiné byly prvotně uvedeny v zahraničních rozhlasech a teprve se zpožděním v Československém rozhlasu. Odvysílání některých připravených scénářů, nebo dokonce již i natočených inscenací zmařila na sklonku období normalizace; vesměs pak měly opožděnou premiéru v letech 1990–91.

■ Pražské ohnisko rozhlasové dramaturgie šedesátých let

Mezi klíčové osobnosti pražského rozhlasu patřila dramaturgyně Jaroslava Strejčková, která spolupracovala například se spisovatelem Ludvíkem Aškenazym, jehož fabulační invence, spontánní lyrický talent a smysl pro poezii drobného životního detailu se v rozhlasu daly úspěšně využít. Podkladem Aškenazyho scénářů byly i jeho vlastní povídky, nešlo však o pouhé adaptace či dramatizace. Rozvinutím povídky Vajíčko vznikla Aškenazyho hra *Bylo to na váš účet* (roz. 1964), pracující s motivem žertovné provokace po telefonu, kterou prožitek války a věznění změní v komunikační pouto mezi dvěma lidmi. Jednoduchý syžet se ve scénáři rozhlasové hry rozrostl do složitě komponované mozaiky vztahů a osudů, v níž se prostřednictvím pro rozhlas velmi vděčných telefonních rozhovorů – včetně rozhovoru ústřední postavy se svým mladším Já – prostupovaly prvky reálné, ireálné a retrospektivní. Na úspěchu hry, která v roce 1965 získala cenu na mezinárodním festivalu Prix Italia, měla podíl i režie Jiřího Horčíčky a herecké obsazení v hlavní roli s Karlem Högerem. S cítem pro transformaci prózy do dramatických dialogů určených výhradně pro sluchové vnímání proměnil Aškenazy také jednoduchou fabuli povídky nazvané *To* v rozhlasovou hru *Kůže* (roz. 1967, rež. Jiří Horčíčka). Autorovu rozhlasovou tvorbu šedesátých let doplňují hry *Piškot* (roz. 1963) a *Servítek* (roz. 1967), jakož i dvě dramatické miniatury sledující vliv hlubokých niterných prožitků na tvůrčí vzepětí umělce: hry *Beethoven* (o setkání skladatele

s mladičkou inspirátorkou sonáty Měsíční svit) a *Mozart* (o záhadném poslu, který objednal Rekviem) však mohly být – opět v Horčíčkově režii – natočeny až v roce 1991.

Jaroslava Strejčková a Jiří Horčíčka se podíleli také na mezinárodním úspěchu hry Miloslava Stehlíka *Linka důvěry* (roz. 1966, téhož roku 1. cena na festivalu Prix Italia). Hra autora, který se rozhlasové tvorbě běžně nevěnoval, neměla ústřední konflikt – zachycovala jednu noční službu, během níž se lékařka (v podání Dany Medřické) seznamuje s nejrůznějšími situacemi, případy a rozměry lidské existence: od neštěstí, bezradnosti, přes ješitnost a tragikomiku milostných záletů, lásku mateřskou i otcovskou až po hloupost, omezenost, hulvátsství. Námětem i tvarem scénáře Stehlík pohotově zareagoval na evropský vývoj reportážních rozhlasových her, na prolínání postupů dokumentárních a fiktivních.

Výlučně rozhlasovým autorem a neúnavným experimentátorem byl zmíněný pražský dramaturg Jaromír Ptáček, jehož obsahově i formálně náročné hry, odhalující již ve scénáři nové dimenze auditivního výrazu, se zaměřovaly na etiku a mezilidské vztahy. Souborné vydání jeho her vyšlo v roce 2005 pod titulem *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*.

Typickými hrdiny Ptáčkových abstraktních dramát byly obecně pojaté postavy (dívka, stařec, dítě, muž, žena, rybář, kapitán, vězeň, svědek, přítel, klavírista), ocitající se (nejčastěji za války, během stanného práva nebo v koncentračním táboře) v extrémních podmínkách a v absurdních situacích. Ptáčkovy konfrontace života a smrti se opíraly o křesťanské mýty a směřovaly k navození duchovní atmosféry.

Ve vysoce abstraktní rovině se pohybovala Ptáčková hra *Tři směrem k tichu* (roz. 1963, rež. Josef Červinka); z principů moderního feature vycházel jeho scénář ke dvacátému výročí porážky fašismu *Jistý den daleké minulosti*, v němž byly dokumentární prameny propojovány s citacemi a parafrázemi literárních textů například Vítězslava Nezvala či Jiřího Ortena (roz. 1965, rež. Jiří Horčíčka). Tvarově náročnou sondou do problematiky vztahů mezi lidmi byla stereofonní inscenace *Pláč pro pana Jeremiáše* (roz. 1965, rež. Vladimír Semrád); pětinasobnou variací na téma člověk v mezní situaci byla hra *Můj bratr Job* (roz. 1969, rež. Petr Adler). Klíčovou Ptáčkovou spolupracovnicí byla ovšem brněnská režisérka Olga Zezulová, která inscenovala jeho hry *Pět nemístných historií* (roz. 1962), *Dívej se k černému nebi* (roz. 1963), *Případ* (roz. 1964), *A kdo by chtěl opustit město babylonské* (roz. 1964) a *Kladení do hrobu* (roz. 1967).

Mottem inscenace *Dívej se k černému nebi* byl citát ze Samuela Becketta: „Vzduch je plný našich výkřiků.“ Hru samu autor pojnal jako mozaiku osudů postav, jejichž životní prostor je – v protikladu k vnějškově organizovanému optimismu – vymezen jakýmsi kamennými hradbami, sugerujícími základní existenciální pocity. Kombinoval v ní epický

rámec, utvářený postavou vypravěče nazvaného Neúčastný hlas, s dramatickými dialogy, vyjevujícími charaktery postav, a s řadou prvků lyrických a symbolických. Prostor a čas tu nebyl jednoznačně definován a ani hra sama nesměřovala k jednoznačnému dramatickému konfliktu. Její dramatičnost byla potlačována četnými úvahovými sekvencemi; lyrický princip Ptáček zvýraznil nejen vnitřními monology a hudebností slov, ale i užitím verše v závěrečné části hry.

Inscenace her Jaromíra Ptáčka se obracely k náročnému posluchači a dostávaly se tak do sporu s požadavky na obecnou sdělnost rozhlasové produkce; v situaci, kdy se posluchač nemůže „zastavit“ a rozebírat si možné významy uplyvajícího díla, bylo jejich působení nutně především pocitové. Požadavkům široké srozumitelnosti naopak v šedesátých letech vyhovovala komediálně laděná tvorba scenáristy Karla Copa, nikoli ovšem na úkor kvality. Copova zvuková groteska *Hodiny* (roz. 1963, rež. Jiří Horčička) byla učebnicovým příkladem komediálních zvukových gagů a vynalézavé herecké práce s hlasem. Tematickým základem hry byla anekdota o vrátném, který měl jako účastník jednodenního zájezdu do Polska vyzvednout a propašovat 250 hodiněk. Čtyřicetiminutová hra vedle zvukových gagů využívala i groteskně deformovaného mluvního projevu a parodických postupů.

Zvukové montáže a koláže neměly v této etapě rozhlasového vysílání v inscenacích jen ilustrativní charakter, jejich funkce byla dějotvorná, často měly význam srovnatelný s monologem nebo dialogem. Rozhlasová technika nebyla tedy pouze statickým prvkem, ale stala se součástí dramatického výrazu. Od opojení zvukovým hledačstvím se rozhlasová režie propracovala k úspěšnějším metodám, manipulace se zvukovými elementy se koncentrovala, reálný zvuk byl stále častěji propojován s vymyšleným zvukovým znakem a s hudební stylizací. Mnohé se změnilo, když začala být jako jeden ze skladebných prvků rozhlasové inscenace využívána stereofonie. (Vůbec první stereofonní inscenací v českém vysílání byla pohádka Zdeňka Svěráka *Krápník a Františka*, roz. 1965, rež. Jan Fuchs.)

Jako tematicky vynalézavý a formálně výbojný rozhlasový dramatik, pojmenovávající aktuální společenské problémy, byl v druhé polovině šedesátých let uznáván Jiří Vilímek, po Aškenazym a Stehlíkovi třetí český autor oceněný v soutěži Prix Italia. Měl smysl pro dramatickou analýzu, ale i pro pevný kompoziční řád. V monologické hře *Kořeny zla* (roz. 1965, rež. Josef Henke) se niterne úvahy o možnostech umělecké tvorby propojovaly s politickým podtextem (mravní problematika politických čistek let padesátých). Politickou morálitou na téma lži ve jménu údajného dobra a pokroku byla hra *Neodvratný skon maratonského běžce* (roz. 1968, rež. Jiří Horčička). Vilímkovi byly v rozhlase dále uvedeny hry *Nic lidského mi není cizí* a *Tuhle partii jste prohrál, generále* (obě roz. 1966). Komédie *Utrpení slivovické vdovy* (roz. 1969) se hrála pouze v zahraničí.

■ Brno jako druhé dramaturgické centrum

Brněnská dramaturgie měla své první výrazné období ve třicátých letech. O tři desetiletí později se znovu začala prosazovat jako druhé tvůrčí středisko české rozhlasové hry, neméně významné než to pražské. Brněnskou dramaturgii reprezentoval především Karel Tachovský, který rozhlasové hry sám psal (*Kudy bloudí Odysseus*, roz. 1965; *Chatrná paměť pana Z.*, roz. 1968), ale především si kolem brněnské redakce vytvořil okruh spolupracovníků z řad zkušených i začínajících spisovatelů. Patřili sem především Ludvík Kundera, Milan Uhde, Antonín Přidal, dále Věra Hofmanová (píšící tehdy pod pseudonymem Podhorná, později jako Květa Legátová; *Sestra*, roz. 1963; *Třetí planeta*, roz. 1965; *Dopis od chuligána*, roz. 1965; *Červená náušnice*, roz. 1967; *Vražda v lomu*, roz. 1967, ad.), Roman Ráž (*Smyčka*, roz. 1965; *Ruce nad vodou*, roz. 1967; *Když tráva znovu kvete*, roz. 1967; *Než pstruh ztratí duhu*, roz. 1968; *Pozvání spravedlivých*, roz. 1970) či Miloš Rejnuš.

Rozhlasové inscenace Ludvíka Kundery byly zahájeny hrou *Zvědavost* (roz. 1964, rež. Ludvík Pompe), etudou na téma manipulativní, pochybné milostné seberealizace vysokoškolské studentky. Autorsky i inscenačně náročnou kompozicí byl polytematický *Večer všech dnů* (roz. 1966, rež. Olga Zezulová); historická linie této hry připomínala Evropu na sklonku druhé světové války po nevydařeném atentátu na Hitlera; dramatické válečné situace se ve scénáři střídaly se snovými sekvencemi a s mozaikou odposlechnutých rozhovorů při každodenním cestování ústředního Já (také další postavy byly pojaty obecně, například Žena, Opilec, Oni) autobusem mezi vesnicí a městem. Jako rozhlasová variace původně televizního scénáře vznikla Kunderova satirická hra z prostředí kulturní rubriky krajských novin *Vojvodovy narozeniny* (roz. 1968, rež. Miroslav Nejezchleb), v nichž historický jinotaj (vojvoda = stranický tajemník) sloužil k umocnění satirického útoku na byrokraty s neomezenou pravomocí i na „umělce“ s bezvadným kádrovým profilem. Charakter feature měl *Bezpodmínečný horizont* (roz. 1968) pojednávající o nasazení českého „vládního vojska“ na konci druhé světové války v Itálii.

Svou ironií, sarkasmus a teskný humor uplatnil v dramatických pracích pro rozhlas Milan Uhde. Jeho modelové, významově vrstevnaté scénáře byly hojně uváděny v zahraničí (Polsko, Maďarsko, SRN, Belgie, Francie, Finsko, Norsko), v Československu se však i v letech relativního politického uvolnění prosazovaly do vysílání s obtížemi. Z Uhdeho intelektuálně složitých textů – *Komedie s Lotem* (roz. 1963), *Svědkové* (roz. 1965, rež. Olga Zezulová), *Ten, který přichází* (roz. 1967), *Parta* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Alena Adamcová) – se největšího ohlasu dostalo monologické hře *Výběrčí* (roz. 1966, rež. Jiří Horčička). Titulní postava, která v podání Rudolfa Hrušínského šokovala posluchače koncentrací demagogie, bezohlednosti, lži, sprostoty, podlosti a násilí, tu představuje zlo odcizené moci i zlo poslušné přízrůbivosti zároveň.

První česká „hra hlasů“, tedy inscenace přímo vylučující vizuální dimenzi, vznikla podle scénáře dalšího brněnského autora Antonína Přídala a nesla název *Všechny moje hlasy* (roz. 1967, rež. Petr Adler). Přidal byl v té době redaktorem literárně dramatické redakce Československého rozhlasu v Brně, jeho pokus o čistě rozhlasový tvar byl tedy zcela uvědomělý. Jediná reálná postava hry se nachází v situaci, kdy je z vedlejšího pokoje nucena poslouchat stále se opakující sérii gramofonových nahrávek německého kurzu francouzštiny, zakončeného prémiovou lekcí ve zcela nesrozumitelném, „zaumném“, stísněnost a strach vzbuzujícím nářečí kmene Tirghorů. K hlasům si postupně dosazuje podoby, charaktery a osudy, utváří si tak postavy, s nimiž může zdánlivě lehce manipulovat, svobodně si „stvořit“ svůj příběh. V reálném životě protagonisty jsou však tyto představy a iluze posléze vystřídány samotou a prázdnotou. Cílevědomá snaha o využití rozhlasových prostředků byla zřejmá i z další autorovy hry *Sudičky* (roz. 1968, rež. Josef Henke). Dějovou osnovu této baladické výpovědi o prastarých obavách, o základních lidských bolestech, zoufalství i štěstí, strachu i naději, utváří scéna porodu a promluvy tří porodních bab, tří starých sester, které z minulosti usuzují budoucnost. V horečnatém snu nastávající matky, jejíž muž byl odveden na frontu, se tak postupně vytváří vize osudu jejího dosud nenarozeného syna.

Složitě inscenační osudy měla poslední hra o mravnosti, moci a lidské zbabělosti brněnského rozhlasového autora Miloše Rejnuše *Urhamlet*, hra v rychlém sledu se prolínajících konfliktů a prudkých střihů, jedno z nejlepších českých rozhlasových dramát vůbec (in *Cesta všelikého těla*, 1969). Napsána byla v roce Rejnušovy smrti (1964), uvedena byla nejprve roku 1967 v SRN, 1969 ve Švýcarsku a Holandsku; téhož roku ji v pražském studiu natočil režisér Josef Melč, ale uvedení se dočkala až v roce 1990 (hra tematicky reagovala jak na odhalování politických procesů padesátých let, tak na zavraždění prezidenta Kennedyho). Blankversem psaný apokryf dějově předchází Shakespearově tragédii a rozvíjí téma politického a mravního zákulisí vraždy krále. Ve středu děje stojí postava soudce, jenž byl pověřen úkolem najít vrahy, ale jen proto, aby svou autoritou potvrdil oficiální lež. Třebaže byl původně odhodlán vyjevit krutou pravdu, v závěru jeho čest ustoupí „vyššímu zájmu“ vlasti – ať již ze zbabělosti, nebo z obavy, že by zveřejnění pravdy o královraždě ohrozilo jednotu a bojeschopnost národa tváří v tvář hrozící válce. Teprve mladý princ Hamlet jde za pravdou i za cenu vlastního života. (V roce 1966 Rejnušovu hru adaptoval pro divadlo Václav Renč pod titulem *Královské vraždění*.)

Po srpnové okupaci sestavila ústřední postava brněnské dramaturgie šedesátých let Karel Tachovský triptych historických apokryfů z českých dějin *Královská sonáta*. Sám Tachovský napsal první část (zpověď Václava II. v hodině smrti) a naplnil ji bolestnými otázkami a závažnými sebeobviněními. Druhá část byla dílem Ludvíka Kundery. Ten pro vyjádření panovnických snů Karla IV. zvolil monolog, v němž „otec vlasti“ v pátém roce svého panování zaskočen

nemocí (otravou?) diktuje svému písaři vyznání o tom, jak chtěl povznést českou zemi na nejvyšší místo v Evropě. Závěrečný díl triptychu, dialog Jiřího z Poděbrad s třemi šašky, ozvláštnil Antonín Přidal veršovou formou. Všechny tři části spojoval odvěký problém vztahu člověka a moci. Hra byla natočena roku 1969, ale uvedena mohla být až roku 1990 (rež. Olga Zezulová).

■ Příspěvky významných dramatiků a prozaiků rozhlasové dramaturgii druhé poloviny šedesátých let

Vedle několika málo autorů, kteří se věnovali více či méně výhradně právě rozhlasu (Karel Tachovský, Jaromír Ptáček, Miloš Rejnuš, Jiří Vilímek), dokázala rozhlasová dramaturgie po celé období oslovovat i dramatiky pracující pro divadlo či televizi a také prozaiky. V druhé polovině šedesátých let byla tato otevřenost ještě patrnější. S rozhlasem znovu na sklonku dekády navázal krátkou spoluprací Oldřich Daněk. Tato epizoda ho přivedla k žánru, který se v budoucnosti stal příznačným pro značnou část jeho tvorby dramatické, televizní i prozaické, tedy k žánru hříčky, morality či apokryfu, jenž kombinuje fikci s historickými fakty a osobami a je postaven na principu vtipného bystrého dialogu analyzujícího zpravidla otázku individuální a společenské mravní odpovědnosti člověka (*Dialog v předvečer soudu*, roz. 1967; *Dialog s doprovodem děl* a *Dialog ve spirále*, oba roz. 1968). Čistě rozhlasovou záležitostí byla Daňkova komedie *Přepadení Národní banky* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jiří Horčíčka), parodie gangsterských příběhů s filozofickým podtextem a množstvím dobově podmíněných politických narážek. Karol Sidon, prozaik, publicista a filmový scenárista, který zpočátku také externě pracoval v redakci pro mládež Československého rozhlasu, se k apokryfní větvi rozhlasové dramatiky připojil netradičním výkladem biblických motivů s paralelami obrazů touhy po moci a politické expanzi v hrách *Páté přikázání* (roz. 1966), *Cyril* (roz. 1967) a *Dvojitý zákon*, přičemž v poslední jmenované konfrontoval postavy Ježíše a Jidáše. Hru se podařilo uvést ještě v březnu 1969 (rež. Jiří Horčíčka).

Experimentující divadelník Ivan Vyskočil, jehož pro rozhlasovou spolupráci získal dramaturg Jaromír Ptáček, se posluchačům představil inscenacemi *Návštěva čili Návštěva* (roz. 1966) a *Příhoda* (roz. 1967, podle prózy Nejsm si jist). Vyvrcholením Vyskočilovy spolupráce s Jiřím Horčíčkou se stala inscenace *Cesta do Úbic* (roz. 1968), která se v původní rozhlasové podobě výrazně lišila od pozdější divadelní verze (1986), kde byl například hlavní part na rozdíl od rozhlasového textu přepsán na ženu. Autor i režisér tu v prudkém dynamickém tempu bez pauz naplno rozvinuli tragikomickou absurditu příběhu, v němž si dospělí lidé hrají na vlak, cestující, průvodčího, vlakvedoucího, přednostu a čekárnu, aby pak tato jejich hra v závěru přerostla v hon na člověka. (Vyskočil se dále v rozhlasu podílel s Jiřím Suchým na pořadech

Gramotingl-tangl a s Emanuelem Fryntou na relacích *Jen tak*.) Dvacetiminutová rozhlasová prvotina Václava Havla *Anděl strážný* (roz. 1968, rež. Josef Melč) předznamenávala autorovy pozdější autobiografické „vaňkovské“ aktovky postavou korektního a ohleduplného spisovatele Vaváka, který tu musí čelit svému „andělovi strážnému“, žoviálnímu, obhroublému a panovačnému fízlovi, který svého svěřence „chrání“ tím, že ho terorizuje. Rozhlasu byl také nejdříve zadán scénář Josefa Topola *Hodina lásky* (roz. 1967), byť se hra nakonec dříve uváděla v divadle. Topol do poetického dialogu muže a ženy, vedeného v čase přítomném, minulém i budoucím, citlivě promítl prožitek lásky a jejího zániku, štěstí i rozčarování, jež rodí nudu ze života, ale i otázku, zda člověk může existovat „sám za sebe a sám ze sebe“. Výsledkem byla mnohovýznamová básnická metafora, v níž Otomar Krejča, režisér divadelní i rozhlasové verze, akcentoval – ve shodě s podtitulem hry – polohu „snu ve hře“.

Prostředí židovského ghetta a tragický osud dětí zařazených do transportu ztvárnil v baladě o mravní síle ponížených *Člověk ve velikosti poštovní známky* Arnošt Lustig (roz. 1968, rež. Jiří Horčíčka). Karel Pecka přispěl ve společensky vypjatém období do rozhlasového repertoáru hrou *Konfrontace* (roz. 1968), Karel Michal přepisem novely *Gypsová dáma* (roz. 1968). Na konci šedesátých let začala také spolupráce rozhlasové dramaturgie s Ivanem Klímou, jehož hra *Porota* (roz. 1968) reagovala na politické procesy v padesátých letech, ale i na pozdější zákaz časopisu Tvář. Bezprostředně po srpnové okupaci napsal Klíma modelovou hru *Ženich pro Marcelu*. Vykreslovala situaci muže, který je nevybíravými mocenskými prostředky nucen do nesmyslného sňatku; její těžiště pak utvářela evokace groteskní atmosféry zoufalství a bezmoci před politickým násilím a intolerancí. Premiéra inscenace byla původně ohlášena na 25. července 1969, uskutečnila se však až po jedenadvaceti letech, v roce 1990, a to jen díky kopii ze soukromého archivu autora; mezitím byla hra během sedmdesátých a osmdesátých let uváděna rozhlasovými stanicemi v USA, SRN, Švýcarsku, Finsku, Rakousku, Švédsku, Holandsku a Norsku.

■ Kulturní vysílání zahraničních stanic v češtině

Kulturní vysílání Svobodné Evropy (RFE), jehož vedoucím redaktorem byl po celé sledované období publicista Jaroslav Dresler (rubriku převzal v roce 1957 a řídil ji až do roku 1990), sestávalo v šedesátých letech z publicistických a zpravodajských pořadů a z prezentace básnických nebo prozaických děl formou čtených ukázek či pásem. Rozhlasové inscenace se v této době podle dostupných pramenů již dramaturgicky nepřipravovaly ani nerealizovaly, starší inscenace z cyklu *Her týdne* byly ovšem reprízovány (například Machatého hra *Zrádné stopy*, roz. 1. 1. 1969); součástí programu zůstaly i satirické pořady.



Letecký pohled na Rádio Svobodná Evropa

Celkem šlo o přibližně 140 minut programu týdně v hlavní kulturní relaci *Slovo a svět* i v dalších pořadech jako *Hlasy básníků* či *Kulturní zprávy a aktuality*, do jejichž náplně patřily vedle literárních recenzí, reportáží, interview a ukázek z nové světové literatury také pořady ze starší české poezie

(v únoru 1963 bylo při příležitosti výročí únorového převratu vysíláno pásmo satirických veršů a epigramů K. Havlíčka Borovského apod.), verše doma zakázaných autorů (např. Jan Zahradníček, Bohuslav Reynek) i tvůrců žijících v exilu (např. František Listopad). Kulturní pořady se připravovaly v redakcích v Mnichově, New Yorku a Londýně. Mezi spolupracovníky kulturní redakce patřil básník, překladatel a kritik Jiří Kovtun (v této době ještě redaktor RFE), dále Egon Hostovský, Jiří Kárnet; v Anglii působící literární historikové Josef Lederer a Karel Brušák připravili například seriál *Stručný kurz české literatury*, zahrnující celé dějiny českého písemnictví od nejstarších dob po současnost. Úvahami, eseji a přednáškami přispíval do kulturního vysílání Svobodné Evropy



Titulní list, 1965

ve sledovaném období stále ještě i Jan Čep, byť se jeho podíl na programu v důsledku zhoršujícího se zdravotního stavu postupně zmenšoval (poslední výbor z Čepovy rozhlasové esejistiky vyšel v roce 1965 v Římě pod titulem *Poutník na zemi*; rozšíř. v rámci vybraných spisů, 1998). Značnou odezvu měly v Československu také pořady populární hudby (např. relace *Hudba na přání* s moderátorkou Rozinou Jadrnou, s níž si posluchači dopisovali přes krycí adresy v západní Evropě).

Zpravodajsko-publicistickou povahu měly také kulturní pořady českého vysílání Hlasu Ameriky. Od roku 1962 vysílala kratší české a slovenské bloky stanice Deutsche Welle, pokračovalo také české a slovenské zpravodajství BBC.

Televize jako nový kulturní jev

Přelom padesátých a šedesátých let přinesl Československé televizi nejen zlepšující se technické podmínky, zvláště nově vybudované studio v Jindřišské ulici v Praze, ale i rapidní nárůst divácké obce. Roku 1963 měla televize již 1,5 milionu koncesionářů, tedy sedmkrát více než na počátku roku 1958. Vysílala denně a zavedla i pravidelné „slovenské pondělky“, nejprve z bratislavského, od roku 1962 i z košického studia, jejichž dramaturgie se specializovala na přepis literární klasiky, včetně moderní (např. Albert Camus: *Caligula*, tv. 1965, rež. Pavol Haspra). Stále zřejmější tak bylo, že mediální potenciál televize se brzy vyrovná nejen tisku, ale i rozhlasu. Stranická a státní administrativa se proto snažila upevnit svou kontrolu nad vysíláním: roku 1964 byl přijat nový zákon, který Československé televizi ukládal povinnost provádět „masově politickou práci“, scénáře televizních pořadů posuzovali cenzori z Hlavní správy tiskového dohledu (v roce 1963 tak byl například pro „mravně závadný“ námět z jazzového prostředí zakázán televizní debut Jiřího Klobouka *Kdo stoupá do schodů*; v témže roce natočil první autorovu hru rozhlas). Tvůrčím pracovníkům a spolupracovníkům televize se vzdor těmto okolnostem dařilo nabízet pestrý a kultivovaný výběr pořadů různých žánrů a zaměření. Vedle ověřených forem inspirovaných divadlem, dramatizací literárních děl a původních televizních inscenací se v televizním vysílání šedesátých let objevovalo množství kritických pořadů publicistického zaměření, dokumentů a reportáží. Nad všemi však v průběhu dekády získal vrch nový žánr: televizní seriál. Jako naléhavý dramaturgický problém se zároveň začal vyjevovat rozpor mezi náročnou, experimentující programovou linií a milionovou diváckou obcí, která od televize očekávala především zábavu. Rozpor mezi pojetím televize jako masové zábavy a jako média oslovujícího náročnějšího diváka přivedl roku 1963 programového ředitele Jiřího Pittermanna ke snaze oba okruhy oddělit a koncipovat zvláštní programovou sekci pro náročnější diváky (tři dny v týdnu několik hodin denně). Na samém sklonku období pak tyto snahy našly prostor v rodícím se druhém televizním programu.

V roce 1963 nastoupil do redakce humoru a zábavy jako dramaturg scenárista a dramatik Gustav Oplustil, který formoval zábavnou programovou linií, stojící na takových dramatických a hudebně dramatických formách, jako byly rozmanité žánrové komedie

a mikrokomedie, féerie, hudební revue a muzikály. S touto redakcí v průběhu desetiletí spolupracoval okruh všestranných scenáristů (mj. Vladimír Dvořák, Vladimír Škutina), kteří byli schopni napsat nejen estrádní skeče a crazy komedie, ale – podle dynamicky se proměňujících možností – i satiricky reagovat na aktuální společenské a politické poměry (Vratislav Blažek – Vladimír Dvořák: *Obžalovaná*, tv. 1969, rež. Jaroslav Dudek). Naproti tomu náročnější linie televizní dramatické tvorby v druhé polovině šedesátých let zřetelně špěla k formě nedějové, pocitové hry symbolického rázu s nezřetelnou strukturou děje, k absurdně laděné dramatice a experimentům všeho druhu.

■ Průniky televizního vysílání s beletrií, divadlem a filmem

Přes rozrůstající se okruh televizních autorů spočívalo na počátku dekády těžiště literárně dramatického vysílání stále ještě v nejrůznějších formách prepisů prověřených prozaických útvarů a v adaptacích divadelních her. Příslušné relace často vznikaly v úzké technické spolupráci s rozhlasem, kdy televizní scénář vznikal paralelně s dramatisací pro rozhlas (např. Marie Pujmanová – Jaromír Ptáček: *Teď v březnu*, tv. 1961), nebo naopak byl původně televizní text přepracován do podoby rozhlasové hry (Jiří Hubač: *Žena ve smutku*, tv. 1965, roz. 1966).

Dramatizace próz rozmanité kulturní provenience tvořily nejširší přechodové pole mezi literaturou a televizním vysíláním. Nešlo jen o to, že beletrie tvořila přirozený rezervoár epických látek a dramatických situací, využitelných v mladém médiu, ale také o to, že již jednou „povolené“ literární dílo se snáze dramaturgicky obhajovalo. Ze zahraničních autorů byly nejčastěji adaptovány texty A. P. Čechova a Alberta Maltze, z české literatury pak povídky či romány Karla Čapka, Ignáta Herrmanna, Karla Poláčka, Jana Otčenáška (*Prozatímní svět* podle románu Kulhavý Orfeus, tv. 1966, dram. Zdeněk Bláha, rež. Jaroslav Dudek). Nejvýhodnější pak bylo, když sama předloha slibovala, že adaptace naplní požadovanou funkci politickovýchovnou: příkladem může být hra *Hodina před Únorem* (tv. 1960, rež. Jan Matějovský), kterou napsal Jaroslav Dietl na motivy románu Václava Řezáče *Nástup*. U zahraničních autorů pak byli upřednostňováni levicoví autoři sociálního románu (Albert Maltz) a vůbec vyzdvihovaly motivy kritiky západního kapitalistického světa, ať již šlo o látky historické, nebo současné (hra *Vyhnanství*, tv. 1961, dram. Iva Hercíková podle Liona Feuchtwangera, rež. Jan Matějovský).

Stejně jako v jiných oborech kulturní práce nastalo i v televizní scenáristice kolem roku 1963 uvolňování do té doby silně ideologizovaných norem. V souvislosti s tím začaly být vyhledávány prozaické předlohy, které mohly k přítomnosti promluvit „jiným“, kritickým jazykem a které se daly konkretizovat jako přímé či nepřímé podobenství aktuální situace české společnosti. Takto lze například vnímat adaptaci Lustigovy *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou*,



Martin Růžek a Lenka Fischerová
v televizní inscenaci Antonína Moskalyka
natočené podle knihy Arnošta Lustiga
Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, 1965

kterou v roce 1965 připravil Antonín Moskalyk. Inscenace souzněla nejenom s tehdejší proměnou pohledu na válku, jak ji přinášela tzv. druhá vlna válečné prózy (a z ní vycházející kinematografická díla), ale v dobovém kontextu vyznívala také jako modelový obraz jedince v soukolí dějinné manipulace. Nepsaný kánon „přípustných“ děl, která bylo možné přivést na televizní obrazovky, se poměrně rychle rozšiřoval. Na straně jedné šlo o rozšiřování škály o populární žánry: detektivní romány byly v letech 1965–66 dramatizovány v cyklu *Svědék* (šlo např. o prózy Ellis Petersové, Emila Vachka, Georgese Simenona, Ellery Queena, J. D. Carra /Cartera Dicksona/, Ngaio Marshové, Roberta Barra). Na straně druhé pak televizní program stále více absorboval problematické auto-

ry a díla kritizující politický a ideologický systém socialismu sovětského typu, jak o tom svědčí mimo jiné dramatizace prózy Alexandra Solženicyna *Ve vyšším zájmu* (tv. 1965, rež. Jaroslav Novotný).

Druhým styčným bodem mezi televizí a literaturou byly televizní prezentace divadelních inscenací. Spadaly sem hojné přenosy a záznamy divadelních představení (např. *Těžká Barbora* či *Balada z hadrů* v podání Jana Wericha a Miroslava Horníčka z Divadla ABC, tv. 1960; Luigi Pirandello: *Jindřich IV.* z vinohradského divadla s Milošem Kopeckým, tv. 1968; muzikál Jana Schneidera a Bohuslava Ondráčka *Gentleman* z Hudebního divadla v Karlíně, tv. 1969; *Člověk z půdy* z divadla Semafor, tv. 1962), ale i úpravy původně divadelní inscenace pro televizní studio (Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, tv. 1960) nebo původní televizní inscenace natočené podle her psaných pro divadlo (Vratislav Blažek: *Příliš Štědrý večer*, tv. 1962; Jiří Šotola: *Hra o životě a smrti*, tv. 1965, podle vlastní divadelní hry Antiorfeus).

Poetiku zábavných pořadů ovlivnili rovněž protagonisté divadel malých forem, kteří s Československou televizí průběžně spolupracovali. Sestavovali programy z her, výstupů a písniček divadel Rokoka, Paravanu, Divadla Na Zábradlí (např. Jiří Suchý – Antonín Moskalyk – Karel Mareš: *Radost, hudba a zábradlí*, tv. 1959), Semaforu (*Zuzana je sama doma*, tv. 1961), psali původní televizní revue a pásma (např. Bedřich Zelenka – Jiří Suchý: *Jarní lepoporelo*,

tv. 1959; Karel Mareš: *Směj se dál*, tv. 1959; Jiří Suchý – Jiří Šlitř: *Šest žen*, tv. 1963; Jiří Pilka – Přemysl Cipra: *Šlitř není sám doma*, tv. 1964). Pro televizi začaly vznikat také původní, specificky televizní revue (*Ztracená revue*, tv. 1961, rež. Zdeněk Podskalský).

Smíšenou formu výrazových prostředků filmu, divadla a televize představoval takzvaný televizní film, natáčený ve Filmovém studiu Barrandov. Vyznačoval se koncentrovaným dějem, malým počtem vystupujících osob a skromnou dekorací, kratší metráží a dějově koncentrovaným scénářem, narativní formou a vizuální poetikou černobílých dlouhometrážních filmů. Na bázi televizní filmové tvorby spolupracovali s Československou televizí filmoví režiséři všech generací jako Václav Krška, Vojtěch Jasný (*Magnetické vlny léčí*, tv. 1965), Alfréd Radok, Jiří Sequens, Pavel Hobl (*Antigona, Rozkaz*, obojí tv. 1965) a dále i někteří protagonisté nové vlny jako Jaromil Jireš (*Fuga*, tv. 1966) či Evald Schorm (*Rozhovory*, tv. 1969).

K žánru televizního filmu patřily i adaptace divadelních aktovek, jejichž scénáře koncipoval Jan Werich jako hereckou příležitost pro sebe a své partnery: *Kočár nejsvětější svátosti* (podle Prospera Mériméa, tv. 1962, rež. František Filip), *Slzy, které svět nevidí* (podle povídky A. P. Čechova, tv. 1962, rež. Martin Frič), *Uspořádaná libra* (podle Seana O'Caseyho, tv. 1963, rež. Ján Roháč a Vladimír Svitáček) a úprava hry Maurice Breringa Kateřina Paarová (s tit. *Král a žena*, 1967, rež. Evald Schorm).

Z původní české tvorby s tematikou politické moci patřil k nejvýznamnějším televizním filmům Jiřího Šotoly *Waterloo* (tv. 1967, rež. Jiří Bělka) s výraznou postavou osamělého, podezřavého a unaveného diktátora, který řeší dilema, zda podstoupit rozhodující marnou bitvu, nebo se vzdát vlastní moci. Napoleony rozhovory s ministrem policie Fouchém a s osobním lékařem rozkrývaly situaci vládce, který je zahrán do kouta, a přesto se téměř fanaticky odmítá vzdát moci: „Nechám si tu vládu, Fouché! Třeba ještě den. Já mám rád svou moc.“

■ Televizní inscenace: od rodinných interiérů ke společenským podobenstvím

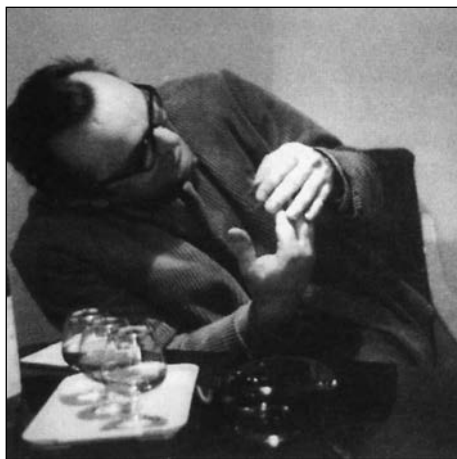
Vedle dramatizací a úprav literárních textů se ve sledovaném období dotvářel žánr původní televizní inscenace: hry psané přímo pro televizi a respektující nejen televizní časové formáty, ale i omezení daná mimo jiné proměňující se technikou záznamu a přenosu, nutností natáčet především v ateliérech a přizpůsobit tomu tematiku i prostorovou koncepci díla. Na úrovni textové šlo o skloubení prvků filmového scénáře a divadelní hry. Postupné opouštění jevištní dramatiky a hledání televizně dramatického tvaru probíhalo v kontaktu s podobnými procesy v zahraničních televizích, konkrétně bylo inspirováno

zejména postupy amerického autora televizních her Paddyho Chayefského, který přitahoval zejména orientací na rodinná dramata s mírnou didaktickou tendencí.

Televizní inscenace byly tvarově určovány možnostmi studiové práce a záznamové techniky a tomu odpovídala i volba výrazových prostředků: stylizované dekorace, detailní záběry a pomalejší rytmus střihů. Zásahu na rychlém rozvoji vyprávěcích postupů televizní dramatiky měli jak kmenoví televizní režiséři (Eva Sadková, Jiří Bělka, František Filip, Petr Weigl, Antonín Moskalyk, Jan Matějovský, Pavel Blumenfeld), tak také početní dramatici i prozaici, kteří pro televizi začali psát scénáře. K těm, jejichž původní tvorba pro televizi byla více či méně přiležitostná, lze počítat Arnošta Lustiga (*Modrý den*, tv. 1960, rež. Eva Sadková), Ivana Klímu (*Veverčí chvost*, tv. 1962, rež. Jaromír Vašta), Karla Šiktance (*Romance štědrovečerní*, tv. 1963, s Jiřím Šotolou, rež. Jiří Bělka), Josefa Škvoreckého (*Revue pro banjo*, tv. 1963, s Lubomírem Dorůžkou, rež. Zdeněk Podskalský) či Jiřího Šotolu (*Bellevue*, tv. 1969, rež. Jiří Bělka). Soustavnější kontakt s televizí navázala například Jindřiška Smetanová (*Konec velké epochy*, *Trezor*, oboje tv. 1965, rež. Antonín Moskalyk), která v druhé polovině šedesátých let pracovala jako televizní dramaturgyně, a zejména Oldřich Daněk (*Pařížský kat*, tv. 1968) – jeho spolupráce s televizí se však naplno rozvinula až v příštích desetiletích.

Televizní provoz zrodil i skupinu autorů, kteří se televizní dramatické tvorbě začali věnovat téměř výhradně, ať již psaním scénářů pro samostatné inscenace, nebo pro etabloující se žánr televizního seriálu. Vůdčí postavení získali v této skupině zejména tři autoři, kteří také vysílání Československé televize po kratší či delší dobu ovlivňovali i jako dramaturgové.

Zdeněk Bláha byl v letech 1956–61 vedoucím dramatického vysílání a spoluautorem prvního českého zárodečného televizního seriálu *Rodina Bláhova* (tv.



Jaroslav Dietl

1959–60), později mu televize uvedla hry *Soudruzi* (tv. 1962), *Byla jednou jedna budoucnost* (tv. 1965) a *Případ Laroch* (tv. 1967). Myšlenku zachytit vývoj západní televizní scenáristiky a prosadit seriálový žánr v českých poměrech propagoval mezi televizními pracovníky jako první již v padesátých letech Jaroslav Dietl, který v průkopnickém období české televize v letech 1953–62 působil jako dramaturg jejího literárně dramatického vysílání. V šedesátých letech zdramatizoval s různou mírou osobního vkladu řadu prozaických předloh

autorů domácích i zahraničních, především sovětských. Mimo zmíněnou úpravu Řezáčova *Nástupu* se nechal inspirovat předlohami Karludwiga Opitze *Můj generál* (tv. 1958, rež. Pavel Blumenfeld), Lva Šejnina (*Zápisky kriminalisty*, tv. 1959, rež. Eva Sadková a Jaroslav Dudek), Nikolaje Kočina (*Trestanec Jakov*, tv. 1962, rež. Jaroslav Matějovský), Nikolaje Amosova (*Těžká srdeční komplikace*, tv. 1967, rež. František Filip) a Pavla Nilina (*Krutost*, tv. 1968, rež. Jaroslav Matějovský).

Jiří Hubač jako autor a televizní dramaturg (1961–74) položil základy niterné televizní hry zaměřené na herecký detail a vystavěné pomocí jazykově vytrřbených dialogů a jemného psychologizování. Dosavadní televizní selanku prolomil již ve svých prvních uvedených komorních inscenacích *Dlouhý podzimní den* (tv. 1961, rež. Jaroslav Dudek) a *Tloušťtk* (tv. 1961, rež. František Filip). Skutečnost, že do jejich centra postavil osamělého důchodce a fyzicky hendikepovaného člověka, kteří touží po naplněném, citově intenzivně prožívaném životě, se setkala s námitkami kritiků, kteří tvrdili, že v socialistické společnosti staří a hendikepovaní lidé nemohou být osamělí. Z podobného důvodu bylo o několik let zpožděno uvedení hry *Zítřka a pozítří* (výroba 1959, prem. 1963, rež. František Filip), která byla situována do prostředí neorganizované problémové mládeže. Do poloviny dekády byla Hubačovi uvedena ještě hra *Žena ve smutku* (tv. 1965, rež. František Filip).

Od poloviny šedesátých let se začaly od rozsáhlé televizní produkce rodinných příběhů odpoutávat společenskokritické inscenace. Zpravidla se obracely k tematice zneužití moci a vzpoury proti ní, respektive k problematice osobní odpovědnosti za zlo a odvahy se zlu postavit. Často se přitom využívala možnost postupovat cestou adaptace, aktualizovat ve vytčeném směru starší text. To byl případ expresionistické hry Georga Kaisera *Voják Tahala* (tv. 1965), již scenárista a režisér Jan Matějovský přepracoval ve výpověď o tyranství a diktatuře, která semele i ty, kdo jí slouží. Novela Stefana Zweiga *Královské hry* inspirovala Alfréda Radoka ke scénáři a režii televizní inscenace *Šach mat* (tv. 1964), jejíž aktualizační rozměr naznačoval již kvazipublicistický podtitul „televizní reportáž o postavách Zweigovy novely“. Radok předlohu transformoval ve sled citací specificky televizních útvarů, jako bylo mystifikační vystoupení známého televizního hlasatele, archivní film se zázračným šachistou i třeba reportáž z kliniky. Mozaika kombinující fikci a realitu obnažovala osobnost člověka, který se vyšvihl z malých poměrů, ale měla také rozměr diagnózy nemocné společnosti plně udavačů a špehů.

K vrcholům intelektuální linie původní české televizní tvorby závěru šedesátých let patřila modelová dramatika inspirovaná Kafkou a literaturou absurdity. Tyto inscenace (popřípadě televizní filmy) vytvářely obraz jedince v soukolí společenských mechanismů, které ho nutí ke kompromisům, postupnému a nenápadnému přivýkání groteskní absurditě. Ačkoli se zpravidla pohybovaly v modelové rovině, mířily k obecným rozměrům své problematiky, současně

byly prostřednictvím alegorií, paralel a politických narážek vztaženy ke konkrétní dějinné situaci Československa.

Obecné povědomí o zneužívání policejní a soudní moci nabízelo snadnou politickou konkretizaci absurdity, a to i v případech, kdy bylo toto téma zpracováváno kvazidokumentární formou (hraný dokument Romana Hlaváče *Případ*, tv. 1968, rež. Jaroslav Dudek). Příběh o manipulaci se zákonem, která je zneužita k odstranění odlišně smýšlejícího protivníka, se stal námětem televizní inscenace Milana Morávka *Rozhovory* (tv. 1969). Morávek ji zasadil do prostředí vězeňských chodeb, cel, výslechových místností a soudních síní, spolu s režisérem Evaldem Schormem však zvýraznil nadčasovost a modelovost situací, které neměnně po staletí vždy znovu vytvářejí vítěze a poražené. *Dlouhé odpoledne* Jana Beneše (tv. 1969, rež. Jaroslav Novotný) vypráví příběh nespravedlivě odsouzeného vězně v komunistickém žaláři, jenž se marně dožaduje spravedlnosti.

Půlhodinová televizní inscenace *Společenská hra* (tv. 1969) Vlastimila Venclíka – stejně jako jeho absurdní filmová groteska *Nezvaný host* (tv. 1969) – vykreslovala situaci, v níž jsou domácí terorizováni nezvanými návštěvníky a postupně se přizpůsobí jejich požadavkům. Stejnou zápletku měla také hra Jiřího Hubače *Pasiáns* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jan Matějovský). Hubač (který již dříve napsal komorní příběh o střetu mezi fízlovským zpovědníkem a vězněm *Raport*, tv. 1968, rež. Antonín Moskalyk) pojal tuto inscenaci jako černé podobenství o skupině turistů bloudících podzemím jakési historické památky a manipulovaných průvodcem, který svou náhlou moc demonstruje náhodně nalezenou uniformou. Postavy hry reprezentovaly postoje typické pro českou společnost po sovětské okupaci a pregnatně vystihovaly rozkladné důsledky abnormální sociální situace až po zvrát, kdy je tato situace přijata jako „normální“.

■ Počátky televizního seriálu jako epicko-dramatického žánru i sociologického fenoménu

Šedesátá léta byla v české televizi též obdobím objevu a konstituování seriálu jako specifického žánru, odpovídajícího přirozené tendenci média k řetězení programu do více či méně epicky sjednocených cyklů. V televizi šedesátých let byly populární písničkové cykly: hudební měsíčník Darka Vostřela a Jaromíra Vašty *Vysílá studio A* (tv. 1963–66) nebo *Babiččina krabička* (tv. 1963–64) Zdeňka Podskalského. Prostor pro kratší zábavné žánry zajišťoval programový cyklus *Barevné úterý* (tv. 1965–66), ve kterém se mimo jiné poprvé uplatnily i fantastické a mystifikační motivy z dílny Jiřího Šebánka a Zdeňka Svěráka (*Vojenská pohádka na dobrou noc. Čáp barvy khaki*, tv. 1966). Na konci desetiletí pak diváky zaujala televizní podoba původně divadelních talk-show Miroslava Horníčka *Hovory H* (tv. 1969–71, rež. Ján Roháč, knižně 1970).

Pokud jde o seriál jako svébytný epicko-dramatický útvar, mohla Československá televize navázat na zkušenosti zahraničních televizních stanic. První skutečné seriály odvysílala již na počátku šedesátých let, a to s masovým diváckým ohlasem a nečekaným sociologickým dopadem. První z nich byl devítidílný cyklus *Rodina Bláhova* (tv. 1959–60, rež. Jaroslav Dudek), jehož jednotlivé části byly ještě pojaty jako izolované anekdotické televizní hry, připravované čtveřicí scenáristů (Jaroslav Dietl, Ilja Prachař, Milan Schulz a Zdeněk Bláha). Celek byl kombinací zábavné historiky z všedního života jedné dvougenerační rodiny s jednoduchým rámcovým lineárním dějem konstruovaným tak, aby diváka vtáhl do spoluprožívání individuálních lidských osudů. Rodinný mikrosvět Bláhových byl ovšem prostoupen politickou tendencí, moralizující výchovnost hraničila až s plakátovou ideologickou propagandou.

Jako série víceméně komediálních epizod, které jsou situovány do určitého společenského prostředí, propojeny příbuzensky nebo profesně blízkými postavami protagonistů a které přízeň diváků získávají i prostřednictvím satirické kritiky poměrů, byl koncipován také osmnáctidílný seriál ze zkolektivizované vesnice *Tři chlapi v chalupě* (1963; tv. 1961–63, rež. František Filip, Jaroslav Dudek, Miloslav Zachata, Jaromír Vašta, Václav Hudeček, Josef Nesvadba). Seriál byl vysílán živě (zaznamenáno bylo jen několik později reprízovaných částí), scénář každé části vznikl až po odvysílání části předchozí. Dramaturgem byl Jaroslav Dietl, o scénáře jednotlivých dílů se s ním podělili Jiří Hubač, Ilja Prachař a Josef Barchánek. Námět seriálu měl přinést na obrazovky venkovskou tematiku a problematiku jednotných zemědělských družstev; jeho osu proto vytvářely postavy zosobňující tři generace zemědělců: děda, otec (předseda JZD) a vnuk traktorista. Nicméně i přes zjevnou angažovanost celku převážily v jednotlivých příbězích „seriálové“ patálie každodenního života a rodinné trampoty oblíbených postav. Ze sociologického hlediska je zajímavé, že diváci se v Československu poprvé se seriálovými postavami ztotožnili natolik, že je začali vnímat jako živé lidi (poslední díl reportážně zachytil i davy očekávající na Staroměstském náměstí svatbu jedné z postav). O oblibě seriálu svědčí fakt, že kromě divadelního zpracování (rozmn. 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 17. 5. 1963) Jaroslava Dietla vyprovokoval k televiznímu (*Tři chlapi po roce*, tv. 1964) i filmovému pokračování (*Tři chlapi v chalupě*, f. 1963, rež. Josef Mach; *Tři chlapi na cestách*, f. 1973, rež. Oldřich Lipský).

Sedmidílný seriál *Eliška a její rod* (tv. 1966) byl napsán především jako herecká příležitost pro Olgou Scheinpflugovou. Jaroslav Dietl, Jiří Hubač (autor dílu Podnájemník) a režisér František Filip v něm využili rodinného půdorysu. Titulní postava číšnice a matky v jedné osobě řeší v kulisách malé pražské hospody nižší cenové kategorie citové problémy svých dcer i širokého okolí.

Podobu těchto cyklických seriálových anekdot spjatých jedním specifickým prostředím výrazně překročily až seriály vytvořené podle literárních předloh, které se vysílaly od konce šedesátých let. K založení této druhé linie české

seriálové scenáristiky, linie historického televizního „románu“, přispělo odvysílání anglického seriálu *Sága rodu Forsythů* podle Johna Galsworthyho. První prací v tomto novém scenáristickém rozměru se stala pětidílná rodinná *sága Sňatky z rozumu* (tv. 1969), jejíž scenárista Otto Zelenka a režisér František Filip vyšli z historických fresek Vladimíra Neffa. Na tomto základě přesvědčivě evokovali život několika pražských měšťanských rodin na pozadí panoramatu české společnosti, procházející érou kapitalistické modernizace v druhé polovině 19. století.

Rozměru seriálu nabyly i látky z oblasti populárních žánrů. Na rozhraní muzikálu, písničkového pásma a rodinného seriálu se pohybovala Dietlova *Píseň pro Rudolfa III.* (tv. 1967–69, rež. Jaromír Vašta). Týž autor zasáhl i do detektivního žánru, například v cyklu *V neznámé ulici, v neznámém domě* (tv. 1964–65, rež. Ivo Paukert), kde se v každém díle řešilo vícero kriminálních případů a paradokumentární ráz inscenací podtrhovala režijní práce s komparzem a dosud neznámými herci v rolích obžalovaných. Na základě povídek Josefa Škvoreckého vznikl cyklus *Vědecké metody poručíka Borůvky* (tv. 1967, rež. Pavel Blumenfeld). Klíčovým počinem tohoto typu se stal šestadvacetidílný seriál detektivních příběhů z první republiky *Hříšní lidé města pražského* (1966–69, tv. 1969), natočený podle povídek Jiřího Marka (→ s. 506, kap. *Populární literatura*). Scenárista a režisér Jiří Sequens v něm vytvořil nejen první český retroseriál, ale také první seriál



Z televizního seriálu Jaromíra Vašty *Píseň pro Rudolfa III.*

„profesní“, mapující určité pracovní prostředí, organizaci a metody práce vyhraněného okruhu specialistů. Úspěch série vedl i ke vzniku čtyř samostatných celovečerních filmů v režii Jiřího Sequense (*Partie krásného dragouna*, f. 1970, *Pěnička a Paraplíčko*, f. 1970, *Vražda v hotelu Exelsior*, f. 1971, *Smrt černého krále*, f. 1971).

Prvním komediálním seriálem určeným dětskému a dospívajícímu publiku se stal příběh trojice typově odlišných pražských kamarádů, kteří s humorem a sympatickou samostatností zvládají nástrahy dospívání (*Kamarádi*, tv. 1969, sc. Jarmila Turnovská, rež. Vlasta Janečková, knižně 1981). Seriálový formát se dále uplatnil i u žánru animovaných pohádek pro nejmenší, vysílaných zejména v pořadu Večerníček (od 1965), na němž se autorsky podíleli například Jiří Melíšek, Ester Krumbachová, Ljuba Štíplová, Olga Hejná, Petr Rada, Dagmar Spanlangová (*Pohádky ovčí babičky*, tv. 1965; literární podoba 2004), Josef Lamka, Květa Kuršová (*O klukovi z plakátu*, tv. 1966; literární podoba 2004), Milan Vošmik, Eva Povondrová, Helena Sýkorová, Miloš Kirschner, Miloš Macourek (*Je nás pět*, tv. 1966).

Televizní tvorbě pro děti a později večerníčkům se soustavně věnoval spisovatel Václav Čtvrtek (*Maková panenka a smutný Emanuel*, tv. 1960, spolu s Annou Juráskovou; *O vodníku Česílkovi*, tv. 1966). Řada Čtvrtkových televizních příběhů nabyla též knižní podoby, především vyprávění *O loupežníku Rumcajsovi* (tv. 1966; knižně 1969 a 1970). Některé z večerníčkovských sérií literárních předloh byly natočeny v loutkové podobě. Týkalo se to především klasických titulů domácí a světové prózy pro děti: Sekorova *Ferdy Mravence* (tv. 1960), Karafiátových *Broučků* (tv. 1967, sc. Anna Jurásková, Milan Nápravník) a *Pinocciova dobrodružství* od Carla Collodiho (tv. 1967).

ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY

Informace o uspořádání a obsahu kapitol věnovaných sekundární literatuře a pramenům byly otištěny v prvním díle Dějin. K úvodnímu textu je připojen rovněž soupis základních příruček a dalších publikací k celému období 1945–89.

Bibliografie k období 1958–1969

■ Souhrnné studie a publikace

Dílčí tematické okruhy myšlení o literatuře, poezie, prózy, dramatu i historický a společenský kontext literárního dění v 60. letech mapují jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání* (Praha 2000, ed. Radka Denemarková). Na vybrané texty z tohoto sborníku odkazujeme v následujících kapitolách.

■ Literární život

Odborná monografická práce rekapitulující politický i kulturní vývoj v celém sledovaném časovém úseku dosud neexistuje. Obdobím od prvních pokusů o politické uvolnění po výraznější prosazení liberalizačních tendencí v polovině 60. let se ve stručném souhrnu zabývá publikace Karla Kaplana *Československo v letech 1953–1966. Společenská krize a kořeny reformy* (studijní text pro gymnázia, Praha 1992).

Klíčové konflikty moci a vedení Svazu československých spisovatelů s redakcí *Květen*, po nichž bylo periodikum zastaveno, popsal převážně na základě dokumentů z archivu této organizace Michal Bauer v příspěvku *Spory o časopis Květen v letech 1957 a 1959* (Tvar 1998, Edice Tvary, sv. 14). V širším politickém a společenském kontextu sledovala reakci stranických ideologů a mocenských špiček na vydání románové prvotiny Josefa Škvoreckého i následné zásahy do personálního složení řady literárních institucí Kateřina Bláhová v přehledové stati *Rok Zbabělců* (Danny 2003, č. 2, s. 49–59). Autorka v poznámkách odkazuje na další dokumenty a literaturu k tématu. Reakce oficiálních spisovatelských kruhů na vydání *Zbabělců* přibližuje publikace Michala Bauera *Zbabělci v lednu 1959 I.–II.* (Tvar 2000, Edice Tvary, sv. 13–14). Text obsahuje v převážně většině citace ze zápisů schůzí Svazu československých spisovatelů a dalších dokumentů z jeho archivu. Jiný okruh pramenů, mimo jiné dobové interview s autorem a zpětné pohledy na kampaň vyvolanou proti románu (např. vzpomínky Jiřího Lederera), shrnul Michal Přibáň do souboru *Zbabělci, a co bylo potom...* (Praha 1992). Seznamy účastníků, prepisy referátů i diskusních příspěvků jednotlivých řečníků (vedle hlavního projevu Ladislava Štolla rovněž vystoupení Jarmily Glazarové, Jiřího Marka či Františka Hrubína) obsahuje sborník *Sjezd socialistické kultury* (Praha 1959).

Kritické zhodnocení úlohy kultury a jejich reprezentantů v poúnorovém vývoji české společnosti, zejména ovšem analýzu procesů probíhajících ve znamení neostalinské doktríny, provedl Vladimír Peška v esaji *Viditelné a neviditelné. K české kulturně-politické*

situaci 1961 (Svědectví 1961, č. 15, s. 217–251). Detailně a výstižně zde charakterizoval nesoulad propagandistického zpravodajství komunistického režimu o situaci v Československu s literární reflexí každodennosti i proces postupného odklonu spisovatelů od podřizování tvorby ideologickým požadavkům (podrobněji u Josefa Kainara a Pavla Kohouta); autor rozebírá rovněž dobové debaty o tradici a současnosti českého literárně-kritického myšlení. Proces schvalování Škvoreckého prózy *Legenda Emöke* a druhého vydání *Zbabělců* prostřednictvím klíčových dokumentů z archivu Svazu československých spisovatelů a ÚV KSČ přiblížili Michal Příbáň a Kateřina Bláhová v edici *Druhý debut Josefa Škvoreckého* (Česká literatura 2004, č. 3, s. 385–408). Doplnkový komentář editorů dále reprodukuje obsah lektorských posudků a rekapituluje průběh dalších klíčových jednání, jež uveřejnění Škvoreckého knih umožnila. Záznam úplného znění referátů a diskusních příspěvků z jednání spisovatelské organizace obsahuje sborník *III. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 22.–24. května 1963. Protokol* (Praha 1963). Zákulisí příprav konference o Kafkovi a okolnosti i průběh jejího jednání pohledem pamětníka, částečně i s použitím archivních pramenů, zachytil jeden z iniciátorů Alexej Kusák v knize *Tance kolem Kafky. Liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech* (Praha 2003). Publikace je doplněna o esejistické medailony Gustava Janoucha, Ernsta Fischera, Pavla Reimana a Eduarda Goldstückera a kapitoly pojednávající o pozdějším hodnocení Kafkova díla i doznívání polemik iniciovaných na konferenci. Protokol z kafkovské konference s texty referátů a doprovodných projevů (příspěvky zahraničních účastníků byly přeloženy) vyšel pod názvem *Franz Kafka. Liblická konference 1963* (Praha 1963).

Mezinárodněpolitické vztahy Československa (zejména postavení mezi státy sovětského bloku a zastoupení v jeho institucích), důvody ekonomických reforem, jejich průběh a souvislosti s proměnou společnosti i souběžně probíhajícími změnami mocenských struktur zkoumal Karel Kaplan v monografii *Kořeny československé reformy 1968* (Brno 2000, 2002). Vývoj kulturní politiky v druhé polovině 60. let vrcholící otevřeným konfliktem spisovatelů s mocí zachytil tentýž autor v práci „*Všechno jste prohráli!*“. *Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů 1967* (Praha 1997). Ve výkladu se zabývá přípravami sjezdu, průběhem sjezdového jednání a jeho důsledky, podrobněji sleduje i případy Literárních novin či *Tváře* a pracuje zejména s archivními prameny uloženými ve fondu ÚV KSČ. Soudobý popis zákulisí příprav, průběhu i důsledků sjezdu a problematiky Literárních novin z pozice reformního komunisty obsahuje publikace Dušana Hamšíka *Spisovatelé a moc* (Praha 1969). Autorovy poznámky z jednání tzv. stranické skupiny, během nichž byly problematické body zasedání předjednávány v užším kruhu členů KSČ, zachycení atmosféry i informací z debat účastníků cenným způsobem doplňují oficiální sjezdové materiály. Záznam veškerých projevů a diskusních příspěvků přednesených ve veřejné části jednání sjezdu obsahuje sborník *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Protokol. Praha 27.–29. června 1967* (Praha 1968). Vznik časopisu mladých autorů, narůstající nesouhlas oficiálních spisovatelů s politických kruhů s jeho obsahem, první zánik v roce 1965 i období obnovené existence na konci 60. let zachytil Michael Špirit ve studii *Tvář. Pokus o historickou rekonstrukci* (in *Tvář. Výbor z časopisu*, Praha 1995, ed. Michael Špirit, s. 671–735). Autor vycházel převážně z dobových periodik, sekundární literatury, tištěných pramenů a osobních svědectví pamětníků; studie detailně charakterizuje proměny obsahu periodika i okruhu jeho redakce a přispěvatelů. Cenný doplněk pro zachycení dobového dění a postojů

části spisovatelské obce zejména v 2. polovině 60. let představuje soubor rozhovorů A. J. Liehma *Generace* (Kolín nad Rýnem 1988; Praha 1990).

Detailní popis událostí let 1968–70 zaměřený jak na vnitropolitickou scénu, tak na mezinárodní kontext podává synteticky koncipovaný dvousvazkový sborník studií *Československo roku 1968 I. Obrodný proces* (Praha 1993, Václav Kural a kol.); *II. Počátky normalizace* (Praha 1993, Vojtěch Mencl a kol.). Dílčím problémem sledované problematiky (mj. spontánním reakcím veřejnosti, vybraným osobnostem) jsou věnovány rovněž jednotlivé texty z publikace *Proměny Pražského jara 1968–1969. Sborník studií a dokumentů o nekapitulantských postojích v československé veřejnosti* (Praha – Brno 1993, edd. Jindřich Pecka, Vilém Prečan). Květa Jechová zde ve studii *K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů 1968–1969* (s. 91–122) zpracovala krátkou epizodu formování a působení jednotného ústředí československých kulturních institucí. V kontextu poválečného vývoje se na dílčí otázky reformního procesu v Československu (proměna mocenských struktur, společnosti, ekonomiky, zahraničněpolitické souvislosti) zaměřili autoři příspěvků ve sborníku *Systémové změny* (Kolín nad Rýnem 1972). Dobové kulturní dění a roli spisovatelů zde analyzoval A. J. Liehm (s. 159–182). Pozici reformních komunistů (zejména reprezentantů kulturní sféry) jako iniciátorů demokratických změn zhodnotil s kritickým odstupem Petr Pithart v publikaci *Osmadesátý* (Kolín nad Rýnem 1980; Praha 1990). Základní materiály z jednání ÚV KSČ (zápisy plenárních schůzí, zprávy ze schůzí předsednictva, přepisy referátů a rovněž např. Akční program KSČ z dubna 1968) shrnuje svazek *Rok šedesátý osmý v usneseníh a dokumentech ÚV KSČ* (Praha 1969). Širší okruh pramenů úřední a neúřední povahy týkajících se nejen proměn domácích politických institucí, ale i formování občanské společnosti, mediálního ohlasu, mezinárodních či vojenských aspektů tohoto přelomového období zpřístupňuje ediční řada *Prameny k dějinám československé krize 1967–1970* (Praha – Brno, vychází od roku 1993). Zveřejňované materiály pocházejí ze značné části z dokumentace Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.

Chronologicky uspořádaný přehled událostí prvních dnů okupace obsahuje kniha *Sedm pražských dnů. 21.–27. srpen 1968* (Praha 1990). Přetřesněny v ní byly i důležité dokumenty a texty z dobového tisku včetně bezprostředních veřejných reakcí spisovatelů a oficiálních prohlášení kulturních institucí. Organizaci vrcholného jednání spisovatelů, o jehož předčasném svolání se uvažovalo již v průběhu roku 1968, mimo jiné v souvislosti s procesem federalizace a vznikem dvou samostatných spisovatelských svazů, zachytil Michal Bauer v příspěvku *Příprava V. sjezdu SČSS na základě jednání vedení sekretariátu SČSS v letech 1968–69* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 112–120). Protokol ustavujícího sjezdu Svazu českých spisovatelů v roce 1969 vydán nebyl, sjezdové materiály (projev Jaroslava Seiferta, zpráva Karla Ptáčka o činnosti rehabilitační komise, programové zásady Svazu českých spisovatelů, seznam členů volených orgánů Svazu českých spisovatelů, diskusní příspěvky atd.) vyšly v Bulletinu Svazu českých spisovatelů – periodiku určeném pro interní potřebu SČS (Bulletin SČS 1969, č. 1, 2). Proces pozvolného podřizování kulturní sféry, vědy a školství požadavkům normalizátorů a prostředky, jimiž byl realizován či urychlován (úprava legislativy, cenzurní opatření, perzekuce jednotlivých osob, zákazy činnosti, propouštění), dokumentuje na základě materiálů ideologického oddělení ÚV KSČ publikace *Svědectví o duchovním útlaku 1969–1970. Dokumenty* (Praha 1993, edd. Milan Otáhal, Alena Nosková, Karel Bolomský).

*

Formování cenzurního systému v 50. letech, jeho institucionální proměnu v desetiletí následujícím i samotnou kontrolní praxi souborně zpracoval Dušan Tomášek v populárně pojaté knize *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury* (Praha 1994). Autor sledoval postup cenzury při kontrole denního tisku, divadelních představeních, filmu a rozhlasového i televizního vysílání, samostatnou kapitolu věnoval postihům a zákazům beletristických děl. Projev Jiřího Taura přednesený na schůzi komunistické organizace Svazu československých spisovatelů, v němž autor ostře kritizoval práci cenzury, připravil k vydání pod názvem *Zpráva Jiřího Taura o činnosti HSTD v roce 1962* (Tvar 2000, č. 12, s. 14–15) Michal Bauer. Text dokládá obecný nesouhlas spisovatelských kruhů s cenzurní praxí a předznamenal proces pozvolného uvolňování cenzurního dohledu. Jednotlivé zásahy cenzorů v oblasti dětské literatury v souvislosti s obecnými pravidly dohledu nad literaturou přiblížil Filip Horáček ve stati *S cenzurou do pohádky* (A2 2006, č. 20, s. 20–21).

*

Souhrnný přehled nakladatelství, jejich proměn i údaje o místech působení a hlavních edičních řadách obsahuje příručka Jana Halady *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006* (Praha 2007). Kniha je doplněna stručným historickým úvodem sledujícím vývoj nakladatelského systému. Práci nakladatelství ve sledovaném období určovala četná usnesení orgánů KSČ, která jen zčásti a často zastřeně v mnohomluvné rétorice reflektovala skutečné problémy oboru, vždy však předznamenávala tendence k zostřování či uvolňování ideologické doktríny. Zejména ke zlepšení nedostatečné koordinace práce nakladatelství a tiskáren směřovalo usnesení ÚV KSČ ze dne 14. července 1959 *K dalšímu rozvoji vydavatelské a nakladatelské činnosti, polygrafického průmyslu, výroby papíru a jejich vzájemných vztahů* (in *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od 11. sjezdu do celostátní konference 1960*, Praha 1960, s. 398–417). Analýzu nedostatků v nakladatelské činnosti (za největší problémy byly označeny rostoucí zásoby neprodejných publikací a zhoršení kvality polygrafické výroby) a program k jejich odstranění obsahovaly *Směrnice pro vydávání a rozšiřování literatury v letech 1961–1965* (in *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od celostátní konference KSČ 1960 do 12. sjezdu KSČ*, Praha 1962, s. 79–109). Výrazný pokus o zvýšení vlivu stranického aparátu na nakladatelskou oblast, zpřísnění kádrové politiky a vytvoření uceleného systému předběžné ideologické kontroly veškeré produkce představovaly *Zásady posílení centrálního řízení a prohloubení ideové práce v ediční činnosti a rozšiřování literatury* (in *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od listopadu 1962 do konce roku 1963*, Praha 1964, s. 32–49), doplněné usnesením sekretariátu ÚV KSČ ze dne 25. prosince 1964 *Výhledy vydávání a rozšiřování literatury v letech 1966–1970* (in *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ 1964*, Praha 1965, s. 406–413). Medailony pražských knihkupeckých a nakladatelských institucí se stručnými informacemi o historii a s výčtem a charakteristikami jejich edičních řad obsahuje kniha Rudolfa Málka a Miroslava Petřtyla *Knihy a Pražané* (Praha 1964, s. 298–357). Úkoly a pravomoci instituce koordinující činnost nakladatelských institucí určil *Statut Československého ústředí knižní kultury* (in *Věstník Ministerstva školství a kultury* 1963, seš. 24, s. 245–247). Zhodnocení činnosti krajských nakladatelství a popis spektra jejich produkce obsahuje

příspěvek Františka Zvěřiny *Krajská nakladatelství* (Plamen 1960, č. 9, s. 116–118). Autor v něm upozornil i na skutečnost, že pozice těchto institucí v rámci nakladatelského systému zatím nebyla oficiálně vymezena. Úřední rámec pro jejich institucionalizaci vytvořila instrukce Ministerstva školství ze dne 1. 3. 1961 *Směrnice pro vydávání neperiodických publikací v krajích* (in *Kultura. Sborník právních předpisů*, sv. 2, Praha 1963, s. 194–197). Dobové nakladatelské problematice v kontextu zahraničních zkušeností i obecných otázek oboru se po krátkou dobu své existence věnoval měsíčník *Knížní kultura* (1964–65). Vzniku Svazu nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků bylo věnováno zvláštní číslo časopisu *Knihy a lidé kolem nich* (1968, č. 6, celé číslo), jež obsahuje mj. projevy z ustavujícího valného shromáždění, diskusní příspěvky, statut i usnesení z tohoto jednání. Vývoj profesní problematiky od pokusů o vybudování samosprávného řízení k počátkům normalizace zaznamenal svazový měsíčník *Kmen* (vycházel od ledna 1969, zanikl 1. číslem 2. ročníku 1970). Studie, vzpomínkové texty a další příspěvky věnované ediční činnosti nakladatelství Odeon obsahuje sborník *Odeon, dříve SNKLU. 15 let krásné knihy* (Praha 1967, red. Vladimír Reis).

*

Dobová periodika souhrnně zpracovává lexikografická příručka *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (Brno 2002, Blahoslav Dokoupil a kol.), jednotlivá hesla obsahují přehled starší literatury věnované příslušným časopisům. Klíčové texty publikované v časopisu *Tvář* shrnuje obsáhlá antologie *Tvář. Výbor z časopisu* (Praha 1995, ed. Michael Špirit) doplněná mj. úplnou bibliografií periodika. Z pohledu kritika, redaktora a šéfredaktora Literárních novin (později Literárních listů) vylíčil osudy časopisu Milan Jungmann v publikaci *Literárky, můj osud* (Praha 1999). Vybrané texty z dobového tisku (články, kritiky, drobná publicistika) i politické a kulturní události jsou v ní komentovány a doplňovány memoárovými exkurzy, kniha obsahuje rovněž pamětnické glosy několika dalších členů redakce. Obdobím prvních patnácti let existence revue *Světová literatura*, zejména v souvislosti s anglofonní beletristickou produkcí, jež byla na jeho stranách do českého prostředí uváděna, se zabývá Zuzana Semínová ve studii *Počátky časopisu Světová literatura a angloameričtí autoři* (Souvislosti 2003, č. 1–2, s. 73–86). Autorka sleduje složení redakce, měnící se okruh překladatelů a příspěvateľů, konkrétní texty a polemiky i dobový kulturně-politický kontext.

*

Oživení v divadelní oblasti, zahájené v polovině 50. let a po krátkém přerušení na jejich konci a kulminující v desetiletí následujícím, vznik nových scén a souborů, proměny repertoárové skladby i práce divadelních kritiků a teoretiků přibližují texty Jana Pömerla *Divadlo v době politického „tání“: 1956–1962* a Zdeňka Hoříňka *Šedesátá léta* (in *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995, ed. Vladimír Just, s. 49–73). Stručný, chronologicky uspořádaný přehled významných událostí divadelního života a informace o dění v souvisejících oblastech (kultura, literatura, společnost, uvedení nových klíčových děl na zahraničních scénách) obsahuje kalendárium vřazené do druhé části této souborné práce. Vztah mocenského aparátu a divadla zkoumal Karel

Vondrášek v třetím díle monografie *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945–1968. Zum Spannungsverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater* (Bochum 1999). V antologii, jež práci doplňuje, byly přetištěny klíčové dokumenty i další texty k tématu.

Údaje o jednotlivých divadelních souborech, jejich personálním obsazení, inscenacích a bibliografický souhrn literatury, jež jim byla věnována, shrnuje základní příručka *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Praha 2000, Eva Šormová a kol.). Počty divadel a premiér, statistické údaje o návštěvnosti a další fakta k vývoji divadla ve sledovaném období obsahuje publikace *Výzkum dlouhodobého rozvoje oblasti kultury. Divadelní umění – kvantitativní charakteristiky vývoje divadelního umění za období 1945–1972* (Praha 1974). Představení pražského Národního divadla mapuje soupisová práce *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983. 2. díl. Soupis repertoáru 1920–1983* (Praha 1983, red. Hana Konečná). Brněnský divadelní život, rovněž v širokém časovém rozsahu století, sleduje publikace *Putování múzy Thálie. Sto let stálého českého divadla v Brně 1884–1984, sv. 1, 2* (Brno 1984, ed. Eugenie Dufková), obsahující i soupis repertoáru jednotlivých scén. Dalším klíčovým zdrojem informací k tématu je biografický slovník *Postavy brněnského jeviště, sv. 1–3* (Brno 1984–94, edd. Eugenie Dufková, Bořivoj Srba).

Stenografický záznam ideologické konference Národního divadla z 19. 5. 1959, jež byla součástí represivních aktivit mocenských kruhů po uvolnění politické situace z poloviny 50. let, doplnila úvodní studií a připravila k vydání pod názvem *Z historie jednoho zápasu* (o uměleckou podobu ND 1956–61) (Divadelní revue 2006, č. 2, s. 80–120) Jana Patočková. Období druhého působení Alfréda Radoka v Národním divadle, jeho práci při přípravách a vedení Laterny magiky, nucený odchod, režijní projekty v Městských divadlech pražských i nový návrat do služeb nejvýznamnější domácí scény přibližuje monografie Zdeňka Hedbávného *Alfréd Radok* (Praha 1994, s. 239–339). Inscenaci II. představení Laterny magiky, její zákaz v roce 1960 i pozdější uvedení podrobně zpracovala Eva Stehlíková ve studii *Radokovo Otvírání studánek* (Divadelní revue 2006, č. 2, s. 21–33). Při zpracování tématu vycházela ze svědectví pamětníků a dochovaných archivních materiálů. Dějiny této scény souhrnně přibližuje formou medailonů věnovaných jednotlivým programům reprezentativní obrazová publikace Václava Janečka a Štěpána Kubišty *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“* (Praha 2006). Krejčovu hereckou kariéru, zejména jeho režijní práci do poloviny 60. let, souhrnně prostřednictvím krátkých výkladových pasáží věnovaných jednotlivým inscenacím zachytil Jindřich Černý v monografii *Otomar Krejča* (Praha 1964).

Měnící se podobu i historickou kontinuitu tzv. malých scén sledoval Vladimír Just v knize *Proměny malých scén* (Praha 1984). Ve výkladové části (text je psán formou dialogu) se autor pro období 60. let zaměřil především na divadlo Semafor; práce je dále doplněna stručnými medailony řady dalších divadelních souborů a přehledem literatury. Doplněkem knihy je antologie *Z dílny malých scén* (Praha 1989, ed. Vladimír Just), obsahující ukázky z některých her a dalších inscenovaných textů. Vymezení pojmu studiové divadlo, přezkoumání jeho typických rysů i stručnému přehledu tvorby jednotlivých divadelních scén, jež jsou k němu v našem prostředí obvykle řazeny (např. Divadlo na provázku, Hadivadlo, Studio Ypsilon, Činoherní studio), je věnována monografie Bohumila Nekolného *Studiové divadlo a jeho české cesty* (Praha 1992). Práce rekapituluje starší publicistické debaty i odbornou literaturu k tématu. Pamětnické

glosy k činnosti poetické vinárny Viola, úvahu o dramaturgii inscenované poezie a další drobné příspěvky představuje publikace *Divadlo Viola – 40 sezon* (Praha 2002, Miluše Viklická a kol.). Antonín Brousek v dobovém příspěvku *Komu patří Viola* (Divadlo 1963, prosinec, s. 80–84) přiblížil první pořady poetické vinárny Viola a příbuzné projekty inscenování poezie na dalších divadelních scénách. Vybrané texty z programů, vydávaných Violou k jednotlivým pořadům, shromáždil Vladimír Justl do sborníku *Slovo a hlas (podruhé). K 20. výročí Violy* (Praha 1983). Ohlédnutí za historií Violy a výčet hlavních představení, jež byla na její scéně uvedena, obsahuje text Jaroslava Šedy *Po pětadvaceti letech* (in *Slovo a hlas /potřetí/*, Praha 1988, ed. Vladimír Justl, s. 77–90). S činností poetické vinárny úzce souvisejí i publikace věnované otázkám uměleckého přednesu. Mezi nejvýznamnější z nich patří sborníky *Slyšet se navzájem. 60 hlasů o uměleckém přednesu* (Praha 1966, ed. Vladimír Justl) a navazující *Ano, slyšet se navzájem. Sborník z konference o uměleckém přednesu konané 24. října 1983 k 20. výročí založení Violy* (Praha 1985, ed. Vladimír Justl). Monograficky zaměřená publikace Jaroslava Vostrého *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi* (Praha 1996) obsahuje autorovy vzpomínky na vznik a proměny této scény, utváření jejího repertoáru i herecké obsazení inscenací. Autor provádí rovněž stručný rozbor jednotlivých her (nejen původních textů Ladislava Smočka, ale i úprav a dramatizací jiných prací) a způsobu jejich divadelního ztvárnění. Souhrnně a s bohatým obrazovým doprovodem přibližuje historii této scény reprezentativní publikace *Činoherní klub 1965–2005* (Praha 2006). Do svazku byly zařazeny rovněž dobové recenzní ohlasy her, eseje věnované dramatice, jež byla v Činoherním klubu uváděna, i vzpomínkové a další drobné publicistické texty. Cestu od amatérských počátků po profesionalizaci Kladivadla zachytil Miloš Dvořák v knize *Kladivadlo. Listování archivem divadla s ukázkami textů Pavla Fialy* (Trutnov 1998). Publikace obsahuje vzpomínky členů souboru, stručné charakteristiky jednotlivých her, jejich recenzní ohlas a množství dokumentárního obrazového materiálu. Přehled jednotlivých představení a řadu dalších doprovodných textů, mj. rovněž vzpomínky či rozhovory s členy souboru, obsahuje bohatou fotografickou dokumentaci doplněný jubilejní svazek *Legenda jménem Ypsilon. Studio Ypsilon* (Praha 2004, ed. Jan Schmid). Sborník vzpomínek a drobnějších studií o Kabaretu Večerní Brno připravili k vydání pod názvem *Bylo nebylo. Satirické divadlo Večerní Brno. 1959–1992* (Brno 1999) Zdeněk Smejkal a Vladimír Fux. Kromě bohaté fotodokumentace obsahuje publikace rovněž základní údaje o souboru a chronologicky uspořádaný seznam repertoáru. Jako kalendářium představující repertoár souboru doplněný o obrazovou dokumentaci a souvislý výkladový komentář k jednotlivým divadelním sezonám je uspořádán svazek *Divadlo Husa na provázku 1968(7)–1998* (Brno 1999). Nejúspěšnější období existence divadla ABC sleduje kniha Vladimíra Justa *Werichovo divadlo ABC* (Praha 2000). Kromě autora úvodního eseje obsahuje též vzpomínková vyprávění členů i spolupracovníků souboru a ukázky z dobového kritického ohlasu (mj. soubor statí Václava Havla). Proměny dobové scénografie synteticky zpracovala Věra Ptáčková v monografii *Česká scénografie 20. století* (Praha 1982). Na vlastní život a tvorbu, výrazné scénografické projekty doby i na obecnější otázky oboru se ve vzpomínkovém ohlédnutí *Tajemství divadelního prostoru* (Praha 1992) zaměřil Josef Svoboda (na knize literárně spolupracovala Milena Honzíková).

*

Základní tendence vztahů mezi českou a slovenskou literaturou v průběhu šedesátých let charakterizoval Karol Rosenbaum v práci *Vzťahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Konceptie a riešenia* (Bratislava 1989, zejm. s. 364–373). Obecnou atmosféru, v níž se formovaly především slovenské postoje a názory k otázce literární vzájemnosti, částečně dokumentuje *Stenografický protokol z konferencie Zväzu slovenských spisovateľov* (Kultúrny život 1968, č. 19–22). Studie i vzpomínkové příspěvky k padesátému výročí vzniku časopisu Kultúrny život, klíčovému periodiku, jehož obsah významnou měrou reflektoval i určoval povahu vzájemných kulturních kontaktů, byly otištěny ve sborníku *Kultúrny život a slovenská jar 60. rokov* (Bratislava 1998, ed. Jana Holková).

*

Problematiku exilu zpracovává čtyřsvazkový soubor výstavních katalogů jednotně nazvaných *Český a slovenský exil 20. století* (Brno 2002, 2003, Jan Kratochvíl a kol.). Jednotlivé texty se zabývají činností politických stran a jejich představitelů, krajanskými kulturními a literárními institucemi i individuálními osudy významných osobností poúnorové emigrace. Základní informace o vybraných spisovatelích z první exilové vlny obsahuje publikace Antonína Kratochvíla *...za ostatními dráty a minovými poli... Vzpomínky a svědectví. Díl I. Vývojové tendence v české exilové literatuře v letech 1948–1968* (Brno – Mnichov 1993), *Díl II* (Plzeň – Wielenbach 1998). Výjimečnost časopisu Sklizeň v kontextu ostatních exilových periodik, spočívající zejména v naprosté závislosti na individuální aktivitě a obětavosti vydavatele Antonína Vlacha (časopis nebyl subvencován ze zdrojů žádné instituce), připomněl Michal Příbáň ve studii *Pocta Sklizeň (a nejen jí)* (Estetika 1999, č. 1–3, s. 107–110). Organizační aktivity a přehledově rovněž tvorbu Roberta Vlacha sleduje příspěvek téhož autora *Tvůrčí schizma (?) Roberta Vlacha* (in *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Praha 2000, ed. Pavlína Kubíková, s. 62–66). Historii vzniku Studií, jejich zakladatelům i přispěvatelům a charakteristice hlavních tematických oblastí, jež periodikum sledovalo, byla věnována monografická práce Tomáše Halíka *Víra a kultura. Pokoncilní vývoj českého katolicismu v reflexi časopisu Studie* (Praha 1995). Vzpomínkové stati ke čtvrtstoletému výročí založení Svědectví, rovněž však například příspěvky zaměřené na rekapitulaci literárního významu či recepce časopisu v Československu, shrnuje sborník *Svědectví Pavla Tigrida* (Mnichov 1982, ed. Jiří Lederer).

■ Myšlení o literatuře

Výběr z dobové literární publicistiky členěný do chronologicky i tematicky uspořádaných celků obsahuje antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře 3. 1958–1969* (Praha 2003, ed. Michal Příbáň). Soubor nabízí mj. domácí i exilové recenze a další texty o Škvoreckého Zbabečcích, příspěvky dokládající obnovený zájem o dílo Franze Kafky, úvahy a polemiky o smyslu a úloze kritiky, kritickou reflexi Chvatíkovy monografie o Bedřichu Václavkovi, polemiky iniciované nebo související s Tváří, vybrané projevy ze IV. sjezdu československých spisovatelů či reakce spisovatelů na politické dění během Pražského jara a po něm.

Komentáře dobových převážně publicistických příspěvků k životu a dílu Františka Halase s četnými ukázkami, dokládající dobově příznačný posun v hodnocení tohoto básníka, shromáždil Michal Bauer do svazku *Tíseň tmy aneb Halasovské interpretace po roce 1948* (Praha 2005). Vývoj polemik o programu Května po zániku časopisu, zejména střet bývalých členů skupiny s okruhem intelektuálů kolem Tváře, zpracoval Ivo Fencel v monografii *Vize a iluze skupiny Květen* (Praha 1993). Rekapitulaci proměn vnímání avantgardy a modernistických programových konceptů v myšlení o literatuře 50.–60. let s podrobnějším důrazem na závěrečnou fázi spojenou s pracemi Olega Suse provedl Zdeněk Pešat ve stati *Poetismus očima Olega Suse* (in *Oleg Sus redivivus*, Brno 1994, edd. Rudolf Pečman, Petr Osolsobě, s. 147–150). Další příspěvky ze sborníku, v němž byl text otištěn, hodnotí v souhrnu Susovy estetické práce, jeho filozofické úvahy, kritické dílo a všimají si rovněž autorova pedagogického působení. Práce Květoslava Chvatíka jako podstatnou složku obnovené vlny zájmu o pražský strukturalismus i novou fázi v jeho vývoji, spojenou se zhodnocením dobových podnětů světového i českého filozofického a estetického myšlení, analyzoval Jaroslav Hroch ve studii *Filozofické myšlení Květoslava Chvatíka* (in *Slovo – strukturalismus – příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi*, Olomouc 2000, ed. Jan Schneider, s. 10–31). Uvedený sborník k Chvatíkovu životnímu jubileu obsahuje další příspěvky zabývající se autorovým dílem a strukturalistickým myšlením, jeho kořeny i proměnami.

Kontext české filozofie 60. let – mj. marxisticky, fenomenologicky i strukturalisticky orientované myšlení – přibližuje přehledová práce *Česká filozofie ve 20. století 1. Směry, osobnosti, problémy* (Brno 1995, edd. Jiří Gabriel, Lubomír Nový, Jan Zouhar, zejm. s. 148–227). Medailony jednotlivých osobností s přehledem jejich profesní biografie, seznamem díla i stručným soupisem starší sekundární literatury obsahuje navazující svazek *Česká filozofie ve 20. století 2. Biograficko-bibliografický slovník* (Brno 1995, edd. Jiří Gabriel, Josef Krob, Helena Pavlincová, Jan Zouhar). Převážně vzpomínkové a blahopřejné texty, bibliografii Kosíkových prací, rovněž však několik úvah zabývajících se jeho dílem shrnuje sborník *Rozjímání vpřed i vzad. Karlu Kosíkovi k pětasedmdesátinám* (Praha 2001, edd. Irena Šnebergová, Václav Tomek, Josef Zumr). Část Kosíkových úvah a esejů ze 60. let o literatuře a k českým dějinám vyšla v souboru *Století Markéty Samsové* (Praha 1993). Historickým myšlením Roberta Kalivody, jeho filozofickým a estetickým konceptům (mj. úvahám o avantgardě a strukturalismu, jimiž se výrazně zapojil do dobových debat) i badatelskému dílu věnovanému husitství a J. A. Komenskému se zabývají jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Historicko-filozofické dílo Roberta Kalivody* (Olomouc 2000). Dílu Jana Patočky byla věnována řada studií i monografií, z česky vydaných knižních souborů připomeňme alespoň práce Ivana Dubského *Filozof Jan Patočka* (2., opravené vydání Praha 1997), Erazima Koháka *Jan Patočka. Filozofický životopis* (Praha 1993), Ivana Blechy *Jan Patočka* (Olomouc 1997) a Petra Rezka *Jan Patočka a věc fenomenologie* (Praha 1993). Patočkovy myšlení spolu s dílem dalšího významného Husserlova žáka Eugena Finka zkoumají příspěvky sborníkové publikace *Fenoméni jako filozofický problém. Sborník prací k filozofii Jana Patočky a Eugena Finka* (Praha 2000, edd. Ivan Chvatík, Pavel Kouba). Autorovými texty o umění se v kontextu domácí tradice estetiky i evropského myšlení ovlivněného fenomenologií zabýval Květoslav Chvatík ve studii *Filozofie umění Jana Patočky* (in *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992, s. 97–104). Patočkovy dílo je od roku 1996 souhrnně edičně zpřístupňováno v rámci velkoryse koncipovaného

projektu sebraných spisů, texty týkající se umělecké oblasti byly shromážděny ve dvou-svazkovém souboru *Umění a čas I–II* (Praha 2004, edd. Daniel Vojtěch, Ivan Chvatík).

Soustavnou pozornost literární kritice 60. let věnuje Michael Špirit, ve studii *K jazyku a myšlení literární kritiky šedesátých let* (in *Ztráty a nálezy. 50. a 60. léta v české literatuře*, Praha 1998, s. 23–35) na základě analýzy recepce Klímova románu *Hodina ticha* a druhého vydání *Zbabělců* sledoval několik kritických typů příznačných mj. diferencovaným zájmem o literární či mimoliterární aspekty díla. Špirit je rovněž editorem výborů z kritické publicistiky výrazných autorů tohoto období (Přemysla Blažíčka, Antonína Brouska, Růženy Grebeníčkové, Jana Lopatky, Josefa Vohryzka), výbory jsou většinou doplněny bibliografií jejich díla. Výčet hlavních dobových polemik a stručné přiblížení některých osobností obsahuje též publikace Aleše Hamana *Nástin dějin české literární kritiky* (Jinočany 2000, s. 116–120). Přehledově (prostřednictvím profilů hlavních periodik) se tématu dobové kritiky věnoval Tomáš Kubíček ve stati *Myšlení o literatuře v prostředí českých literárních časopisů šedesátých let* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 125–135). Texty kritických ohlasů vybraných děl (*Zbabělci*, *Lazar a píseň*, *Město na hranici*, *Člověk z půdy*), jež svědčí o proměnách podoby literární kritiky, komentují a rekapitulují jednotlivá hesla příručky *Literatura v diskusi* (Jinočany 2000, Aleš Haman a kol.). Soubor polemik o studii Václava Černého *Co je kritika, co není a k čemu je na světě* připravil k vydání a doplnil úvodním komentářem Jan Lopatka (Kritický sborník 1993, č. 1, s. 29–43). Drobné dodatky k těmto polemikám obsahuje dále sborník *Václav Černý. 26. 3. 1905 – 2. 7. 1987. Sborník z konference konané 4. 11. 1993 na Dobříši* (Praha 1994, ed. Marie Langerová). Podstatné rysy literární kritiky Josefa Vohryzka a proměny autorova kritického myšlení v krátkých obdobích, kdy se autor mohl či chtěl této práci věnovat (ve sledovaném časovém úseku léta 1963–65), zachytil Michael Špirit v příspěvku *Literární kritik Josef Vohryzek* (in *Počátky potíží*, Praha 2006, s. 68–75). Literárněhistorickému dílu Růženy Grebeníčkové a kritikám Jana Lopatky se souhrnně (na materiálu souborů publikovaných později samizdatově, v podstatných částech ovšem již na sklonku 60. let časopisecky), věnoval František Kautman ve studii *Na trnitých cestách literární vědy a literární kritiky* (in *O literatuře a jejích tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977–1989*, Praha 1999, s. 211–229). Životní osudy Jana Lopatky, jeho práci v oboru teorie rozhlasové tvorby i jeho kritickou metodu zkoumal Michael Špirit v *Doslovu* k obsáhlému výboru z Lopatkových kritik *Šifra lidské existence* (Praha 1995, s. 539–563). Tentýž autor ve studii *Nadějně vyhlídky* analyzoval zejména monografické knižní práce Přemysla Blažíčka (in *Kritika a interpretace*, Praha 2002, s. 471–510). Konstanty Blažíčkova kritického myšlení a jeho nejvýznamnější texty ze sledovaného období připomněl rovněž Petr Šámal v příspěvku *Recenze a úvahy Přemysla Blažíčka v kontextu 50. a 60. let* (Tvar 2002, č. 11, s. 2–3).

Polemiky o „českém údělu“ z konce 60. let jako součást a jednu z pozdních fází širouce pojatého sporu o smysl českých dějin zkoumal Miloš Havelka v monografii *Dějiny a mysl* (Praha 2001).

Jaromír Povejšil, editor a překladatel části z textů Pavla Trosta, shromážděných do výboru *Studie o jazycích a literatuře* (Praha 1995), v připojeném monografickém medailonu (s. 435–441) připomněl šíři vědeckého záběru tohoto autora. Kniha obsahuje rovněž bibliografii Trostových prací. Základní informace o kontextu vzniku Vašicova souboru *Literární památky* epochy velkomoravské 863–885, zejména dlouhodobý autorův zájem o sledovanou problematiku, shrnul Libor Pavera v publikaci *Josef Vašica*

(Opava 2001). Studie Oldřicha Králíka o starší české literatuře publikované zejména v 60. letech časopisecky, také však úvod k antologii Nejstarší legendy přemyslovských Čech, byly vřazeny do souboru *Osvobozená slova* (Praha 1995, ed. Jiří Opelík). Soubor obsahuje kromě bibliografie rovněž editorovu studii sledující zejména metody Králíkovy literárněvědné práce. Paleobohemistické bádání Josefa Hrabáka (jeho tematické zaměření, metodologická východiska, jež i sám explicitně formuloval, a editorskou práci) analyzoval Jaroslav Kolár ve studii *Josef Hrabák a starší česká literatura* (Česká literatura 1982, č. 5, s. 423–428). Proměny nejvýznamnějšího vědeckého bohemistického periodika v letech 1962–75 na základě srovnání personálního okruhu redakce, okruhu přispěvatelů a skladby příspěvků ve dvou fázích jeho existence zachytil Petr Šámal ve studii „Normalizace“ literární vědy v zrcadle časopisu *Česká literatura* (Česká literatura 2002, č. 3, s. 229–241).

Literárněhistorickou metodu Felixe Vodičky včetně závěrů jeho bádání ze 60. let zkoumal Miroslav Červenka ve studii *O Vodičkově metodologii literárních dějin* (in Felix Vodička: *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 329–350). Autorovo vymezení modernosti, jak bylo formulováno v rámci dobových polemik, přiblížil Zdeněk Kožmín ve studii *K Vodičkovu pojetí modernosti* (in *Studie a kritiky*, Praha 1995, s. 534–538).

Samostatnou kapitolu věnovanou dobovému strukturalistickému myšlení, dílu žáků Jana Mukařovského a Felixe Vodičky, spojenou rovněž s výkladem proměn strukturalismu v předchozích obdobích, obsahuje monografie Květoslava Chvatíka *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (Mnichov 1981). Teoretickou koncepcí Jiřího Levého v souvislosti se souběžně rozvíjenými zahraničními literárněteoretickými podněty (teorie informace, sémiotika) se zabýval Miroslav Procházka ve studii *Jiří Levý a vývoj literární teorie* (Estetika 1982, č. 4, s. 219–228). Základní rysy srovnávací teorie verše Jiřího Levého postihl na základě analýzy autorových prací vznikajících od sklonku 40. let Miroslav Červenka ve studii *Srovnávací versologie Jiřího Levého* (Dialog 1968, č. 2, s. 7–28). České teoretické myšlení 60. let, korespondující se souběžným formováním teorie vyprávění, zejména klíčové práce Lubomíra Doležela a Miroslava Červenky, zkoumala Alice Jedličková v příspěvku *Naratologické marginálie české teorie literatury* (Česká literatura 2005, č. 6, s. 852–861). Versologickou práci i výzkumy historické poetiky Miroslava Červenky a zkoumání díla jako dění smyslu Milana Jankoviče v kontextu vývoje Pražské školy charakterizoval Daniel Vojtěch ve studii *K podmínkám kontinuity. Rekapitulace* (Slovo a smysl 2004, č. 2, s. 145–155). Zhodnocení díla reprezentantů druhé generace Pražské školy, zejména Květoslava Chvatíka a Miroslava Červenky, je věnována rovněž část výkladu P. V. Zimy v přehledové práci *Literární estetika* (Olomouc 1998, zejm. s. 215–220). Okruhy Červenkova badatelského zájmu a výsledky jeho výzkumů zhodnocují nebo rozvíjejí jednotlivé příspěvky otištěné ve zvláštním dvojčísle časopisu *Česká literatura* (2006, č. 2–3, celý svazek), věnovaném autorově památce. Rekapitulaci nejvýznamnějších dobových edičních strukturalistických projektů, polemických střetů i osudů žáků Jana Mukařovského a jejich děl shrnul Milan Jankovič ve vzpomínkově laděné stati *Oživená tradice pražského strukturalismu* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 72–81).

■ Poezie

Příručka Zdeňka Kozmína a Jiřího Trávnička *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno 1998) spojuje stručný výklad vývoje poezie ve sledovaném období s interpretačními pasážemi doplněnými o ukázky analyzovaných veršů. Texty věnované sledovanému období (zejm. s. 94–136) charakterizují kromě děl autorů starší generace (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert) také vazby na poetiku Skupiny 42, novou vlnu zájmu o literární experiment, tvorbu katolických autorů i dobové literární debuty. Interpretační medailony věnované poezii vybraných básníků (např. Jaroslava Seiferta, Josefa Kainara, Vladimíra Holana, Oldřicha Mikuláška, Jiřího Šotoly, Ivana Diviše či Miroslava Holuba) obsahuje příručka *Jak číst poezii* (2., doplněné a přepracované vydání Praha 1969, red. Jiří Opelík). V uvedeném 2. vydání byl text doplněn o výklad jejich vývoje v 60. letech a výrazně přepracovaná kapitola Z mladší poezie přibližuje rovněž tvorbu debutantů (Antonín Brousek, Pavel Šrut, Miloslav Topinka, připomínka experimentální poezie). Dobové recenze a úvahy Jiřího Opelíka mapující díla básníků různé generační příslušnosti (mj. Františka Hrubína, Josefa Kainara, Jana Skácela, Miroslava Holuba, Miroslava Florianu či Jiřího Koláře) shrnuje část výběru *Nenáviděné řemeslo. Výbor z kritik 1957–1968* (Praha 1969, s. 15–69). Hesla k básnickým sbírkám z konce 60. let (Zimohrádek, Červotočivé světlo, Stop-time, Newton za neúrody jablek atd.) obsahuje příručka *Český Dekameron. Sto knih 1969–1992* (Praha 1994, ed. Vladimír Krivánek). Detailní interpretace jednotlivých básní pocházejících převážně ze sledovaného období (autoři Jaroslav Seifert, František Hrubín, Josef Kainar, Miroslav Holub, Jiří Suchý, Josef Hanzlík, Václav Hrabě) shromáždil Jiří Rambousek do samostatného oddílu svého knižního souboru *Nesoustavná rukověť české literatury* (Praha 2005, s. 423–534). Inter-textové vazby prací autorů převážně starší a střední generace (mj. Františka Hrubína, Jiřího Koláře, Ivana Skály, Jiřího Šotoly) k antickým dílům zkoumala Eva Stehlíková v publikaci *Antika a česká poezie po roce 1945* (Praha 1970).

Souvislý výklad proměn Holanovy tvorby doplněný základními biografickými informacemi i přiblížením kontextu vzniku jednotlivých skladeb či sbírek podal Jiří Opelík v monografii *Holanovské nápovědy* (Praha 2004). Různorodé příspěvky k dílu básníka (interpretace některých prací vydaných v 60. letech, studie k autorově poetice, úvahy o Holanových překladech i překladech jeho děl do cizích jazyků) shrnuje rovněž publikace *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 2* (Praha 2006, ed. Vratislav Färber). Studie Giuseppe Dierny o aspektech komunikace a Xaviera Galmiche o ontologické diferenci v Holanově poezii byly otištěny ve sborníku *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce* (Praha 2005, ed. Alena Petruželková). Interpretační příspěvky zaměřené jak na celek básníkovu díla, tak na jednotlivé knihy vydané ve sledovaném období shrnuje výběr z prací Zdeňka Kozmína *Studie a kritiky* (Brno 1995, zejm. s. 167–191). Holanovu dílu byla dále věnována publikace *Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana* (Praha 1986). Kromě vzpomínkových textů, esejů a studií, částečně později publikovaných v souborech jednotlivých přispěvatelů, obsahuje rovněž blok příspěvků věnovaných literárním pořadům z Holanova díla a úvahám o možnostech jeho umělecké interpretace. Rozboru některých Holanových textů uveřejněných v 60. letech (Příběhy, Noc s Hamletem) se věnoval Přemysl Blažíček v monografii *Sebevědomění poezie. Nad básněmi V. Holana* (Pardubice 1991), sledující obecnější otázky povahy a smyslu

poezie a možností jejího zkoumání. Biografii Vladimíra Holana detailně na základě znalosti jeho písemné pozůstalosti, zpráv přátel i rodinných příslušníků a vyprávění samotného básníka zpracoval Vladimír Justl v 10. svazku básnickových sebraných spisů nazvaném *Bagately* (2., upravené vydání Praha 2006). Výklad objasňuje mj. složitou genezi a ediční historii jednotlivých prací ze 60. let, svazek dále obsahuje seznamy veškerých autorových básní (seřazené jak podle názvů, tak podle incipitů) i další ceněné dokumentární materiály. Mnohohlasí jako podstatný rys básnickovy poetiky, jeho funkce a typy zkoumala Sylvie Richterová v příspěvku *Polyfonie v poezii Vladimíra Holana* (in *Ticho a smích*, Praha 1997, ed. Karel Jadrný, s. 151–164). Holanově epice se soustavněji věnoval Miroslav Červenka, své podnětné analytické studie *Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana a Žánrové souvislosti Holanových příběhů* shrnul do souboru *Styl a význam* (Praha 1991, s. 107–136). Okolnosti vzniku skladby *Toskána* a její souvislost s cyklem *Testamentů* přiblížil Vladimír Justl v textu *Holanova Toskána* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/* 1985, č. 32, s. 185–189). Z analýzy jednotlivých vrstev skladby *Óda na radost* jako východiska pro komplexní interpretaci Holanových *Příběhů* a jejich souvislosti s novým typem epičnosti v české poezii vyšel Jiří Holý ve studii *Óda na radost?* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 248–261). Druhově a žánrově zařazení sbírky, zejména vztah lyrické a epické složky díla, mj. na základě analýz předchozích interpretů, zkoumal Miroslav Zelinský ve studii *Příběhy Vladimíra Holana* (*Česká literatura* 1993, č. 4, s. 368–384). Komplexní rozbor sbírky s postižením biografického kontextu, jazyka, intertextuálních vazeb a kompozičních postupů provedla Ivana Camrdová v příspěvku *Vladimír Holan – Příběhy* (in *Scarabeus* 1999. *Ročenka studentů české literatury Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy*, Praha 1999, edd. Nikola Richtrová, Rostislav Konopa, s. 97–117). Úvahy o žánru skladby *Noc s Hamletem*, jejím časoprostoru a kompozičním centru – dialogu básníka s postavou – shrnul Karel Piorecký do příspěvku *Holanův Hamlet* (*Tvar* 2004, č. 12, s. 18–19), text připomíná rovněž starší literaturu k tématu. Tentýž autor ve studii *Dialogičnost Holanovy Noci s Hamletem* (*Aluze* 2005, č. 3, s. 61–70) zkoumal obecnou povahu dialogičnosti v poezii i její konkrétní podoba a funkci v Holanově skladbě. S Blažičkovým negativním hodnocením teozovitosti a proklamativnosti *Noci s Hamletem* polemizoval Urs Heftrich v příspěvku *Poznámky k Blažičkově interpretaci Noci s Hamletem* (in *Revolver revue* 2006, č. 63, s. 255–261).

Novou tvůrčí etapu ve vývoji Seifertovy poezie, vyjádřenou reflexivností a životní bilancí spolu s přklonem k prozaizujícímu mluvnímu stylu a volnému verši, v autorových sbírkách ze 60. let přiblížil Zdeněk Pešat v monografii *Jaroslav Seifert* (Praha 1991, s. 190–212). Závadovy sbírky *Jeden život* a *Na prahu* interpretovala Iva Málková v práci *Hledání Viléma Závady. Tvůrčí cesty zvláště po roce 1945* (Olomouc 2003, zejm. s. 181–239), autorka připomíná rovněž dobovou kritickou reflexi těchto prací a starší odbornou literaturu k tématu. Závadovu originální práci s ustálenými tématy a jejich metaforickým ztvárněním (cesta jako směřování od zrození k smrti, její vertikální dimenze, vzestup a pád, kontext světla a tmy, polarita s reáliemi technické civilizace) v autorově bilanční sbírce sledovala Marie Kubínová v příspěvku *Vilém Závada: Na prahu* (in *Český Parnas. Literatura 1970–1990*, Praha 1993, ed. Jiří Holý, s. 31–36). Životní osudy, poezii, prózu i dramatické práce Františka Hrubína ze sledovaného období stručně charakterizoval Josef Strnadel v knize *František Hrubín* (Praha 1980, zejm. s. 112–133).

Romanci pro křídlovku jako jedno z vrcholných a inovátorských děl v kontextu dobové básnické tvorby vyzdvihl Jiří Brabec v textu *Poezie na rozcestí* (Plamen 1963, č. 5, s. 48–52). Souvislost skladby s předchozími fázemi autorova tvůrčího vývoje zdůraznil Miloš Pohorský v esejí *Cesta k Romanci pro křídlovku* (in *Zlomky analýzy. K poválečné české literatuře*, Praha 1990, s. 351–361). Z analýzy časoprostoru skladby vycházela při její interpretaci Marie Mravcová v hesle *František Hrubín: Romance pro křídlovku* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, edd. Jiřina Tábořská, Milan Zeman, s. 236–248). Jana Hoffmannová ve studii *Struktura časových významů v Hrubínově Romanci pro křídlovku* (Slovo a slovesnost 1980, č. 4, s. 286–290) sledovala v této skladbě konstrukci temporality, založenou na prolínání subjektivního času lyrického subjektu a reálné posloupnosti zachycených událostí. Funkci volného verše ve významové výstavbě básně na detailní analýze části Hrubínovy skladby postihl Jiří Trávníček ve studii *Volný verš a textová pragmatika. Na materiálu z Hrubínovy Romance pro křídlovku* (Slovo a slovesnost 1991, č. 1, s. 21–27). Na rozbor kompozice Hrubínových Lešanských jesliček se zaměřil František Všeticka v příspěvku *Hrubínova poslední skladba* (in *Stavba básně*, Olomouc 1994, s. 137–144). Tendenci k integraci protikladů jako dominantní rys sbírek Oldřicha Mikuláška ze 60. let vyzdvihl Miroslav Petříček v monografii *Oldřich Mikulášek. Rozpory a jednota tvorby* (Praha 1970, s. 102–132). Tentýž rys přibližuje na proměně jazyka, kompoziční složce, analýze vazeb k Máchovu dílu a smyslovosti sbírek To královské a Šokovaná růže studie Vladimíra Karfíka *Co člověk má* (Orientace 1970, č. 2, s. 72–77). Funkci a podobu zaumných textů v Mikuláškově tvorbě přibližuje studie Jiřího Opelíka *Zaumné verše v poezii Oldřicha Mikuláška* (Česká literatura 1990, č. 4, s. 321–336). Autorem třetí části této studie, analyzující „jazyk“ těchto veršů a provádějící jeho typologické zařazení, je Pavel Vašák.

Rozsáhlá kritická stať Antonína Brouska, věnovaná sbírce Ivana Skály Zdravím vás, okna a její souvislosti s vývojem básnickova díla, byla zařazena do souboru *Podřezávání větve* (Praha 1999, ed. Michael Špirit, s. 35–46). Brouskova kniha shrnuje další cenné příspěvky k dobové poezii (Josef Kainar, Ivo Fleischmann, poznámky k debutujícím autorům a jejich publikačním možnostem i literárnímu experimentu) a obsahuje rovněž autorovu bibliografii. Monografie Bohumila Jiráka *Ladislav Stehlík* (Praha 1985, zejm. s. 103–145) obsahuje kromě rekapitulace základních životopisných údajů výklad zaměřený zejména na motivickou analýzu básnickových sbírek ze 60. let. Zachycení celku díla Klementa Bochořáka se věnoval Mojmír Trávníček v esejí *Uchovej zrak můj* (in *Sdílet věčně. Studie, profily a kritiky*, Olomouc 2002, ed. Petr Hora, s. 105–113). Životní osudy a dílo Josefa Suchého sledují příspěvky sborníkové publikace *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923–2003)* (Brno 2004, edd. Ludvík Štěpán, Ladislav Soldán). Kromě interpretačních a biografických stať obsahuje kniha rovněž ukázky z autorovy korespondence, některé jeho drobnější texty a memoárové glosy pamětníků. Tištěné básnické, prozaické i esejistické práce Františka Lazeckého stručně komentoval Jaroslav Červinka v esejí *Nad dílem Františka Lazeckého* (Akord 1990, č. 5, s. 10–28). Souhrnnou charakteristiku vzájemně úzce provázaného básnického i prozaického díla Ladislava Dvořáka podal Bedřich Fučík ve stati *Outsider se směje* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, edd. Vladimír Binar, Mojmír Trávníček, s. 320–335). Vzpomínkově laděný esej Zdeňka Urbánka *Menhiry podél cesty* (in *Zvláštní případy*, Praha 1993, ed. Karel Jadrný, s. 111–127) se soustředí zejména na biografické okolnosti vzniku Dvořákova díla.

Hledání individuálních tvůrčích cest básníků tzv. poezie všedního dne po zániku časopisu Květen zachytil Přemysl Blažiček ve studii *Generace Května v šedesátých letech* (in *Kritika a interpretace*, Praha 2002, s. 184–196, ed. Michael Špirit); autor připomněl rovněž tvůrčí vývoj generačních souputníků skupiny (Ivan Diviš, Jan Skácel). Soubor statí, v němž byla studie otištěna, shrnuje dále Blažičkovu systematickou recenzní činnost zaměřenou od sklonku 50. let zejména na díla představitelů této skupiny a generace. Bohumil Svozil v monografii *Vůle k intelektuální poezii. O básnické tvorbě Miroslava Holuba* (Praha 1971) na základě detailní analýzy syntaktické a sémantické roviny jediného textu, básně Večer v laboratoři, charakterizoval poezii Miroslava Holuba z padesátých a šedesátých let. Základní ediční údaje o sbírkách a výběrech i doprovodné texty, jimiž byly tyto publikace provázány, obsahuje ediční poznámka souboru Holubovy poezie (*Básně*, Praha 2003, ed. Michal Huvar, s. 995–1014). Otištěna zde byla rovněž klíčová studie Jiřího Brabce, původně doslov výboru Anamnéza (tamtéž, s. 1000–1008). Souhrnnou charakteristiku Florianovy tvorby ze sledovaného období podal Miroslav Petříček ve stati *Poezie básnické celistvosti* (in Miroslav Florian: *Druhý dech*, Praha 1968, s. 139–146). Mnohovýznamovost básnické výpovědi tohoto autora zkoumal Bohumil Svozil ve studii *Významový rozbor poezie Miroslava Floriana* (Česká literatura 1964, č. 1, s. 30–38). Básnický vývoj Karla Šiktance od prvních sbírek sledoval Jiří Brabec v doslovu k výboru z autorovy tvorby (in Karel Šiktanc: *Paměť*, Praha 1964, s. 139–150). Interpret zde podrobněji přibližuje zejména skladbu Heinovské noci, jež je označena nejen za mezník v proměnách autorovy poetiky, ale také za jedno z nejvýznamnějších děl české literatury sledovaného období. Osamostatnění grafické podoby od rytmu veršů v Šiktancově poezii zkoumal Miroslav Červenka v analytické studii *Verš a řádek. Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem* (in *Styl a význam*, Praha 1991, s. 214–245). Tentýž autor se v drobnějších textech věnoval rovněž rozboru básníkovy sbírky Artéská studna a skladby Adam a Eva (in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 261–270). Šiktancovu poemu Heinovské noci jako aktualizaci lyrickoepického žánru pásma přiblížil Vladimír Macura v interpretační studii *Karel Šiktanc: Heinovské noci* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 204–215). Detailní analýzu skladby provedla rovněž Iva Málková ve srovnávací studii *Od Mrtvé vsi k Heinovským nocím. Srovnání básnických skladeb Viktora Fischla a Karla Šiktance* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 280–288). Na charakteristiky přelomových sbírek Artéská studna a Zařikávání živých, jejich sepětí s mýtem a venkovem a jejich místo ve vývoji autorovy poetiky se zaměřil Ivo Fencel v eseji *Básník zakleté generace. Karel Šiktanc po patnácti letech* (Plamen 1967, č. 2, s. 98–102). Interpretace pěti Skácelových sbírek, vydaných během sledovaného období, obsahuje monografie Zdeňka Kožmína *Skácel* (3., doplněné vydání Brno 2006, zejm. s. 52–86). Práce přibližuje rovněž básníkovu redakční působení v časopisu Host do domu, rozebírá jeho drobné publicistické texty vydané později knižně a je doplněna aktualizovaným přehledem sekundární literatury o Skácelově díle. Zkoumání tematické a motivické složky básníkových textů prvního tvůrčího období, jejich poetiky i vztahu autora k modernismu shrnul Václav Černý do rozsáhlé kritické stati *Hrst poznámek nad Janem Skácelem* (in *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, edd. Jan Šulc, Jaroslav Kabíček, s. 821–831). Sbírkou Smuténka jako klíčovou knihu autora, charakteristickou prověřováním možností poezie (tematizace jazyka a ticha, snaha proniknout pod povrch jevů jako významový princip), interpretoval Jiří Trávníček ve studii *Jan Skácel: Smuténka* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 320–330). Text připomíná i některé závažnější recenzní reakce na vydání sbírky.

Typologizaci výskytů jednoho z důležitých slov Skácelovy poezie provedl tentýž autor v příspěvku „*Ticho*“ Jana Skácela. *Sémantická kvalifikace básnickova klíčového slova* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/ 1988, č. 35, s. 71–81). Na tematizaci řeči a ticha ve Skácelově tvorbě (z 60. let zejména na texty ze sbírky *Metličky*) se ve studii *Neslyšně slyšený*. In *margině tvorby Jana Skácela* (in *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*, Praha 1996, s. 233–267) zaměřila Irena Vaňková. Analýze vzniku básně *Pocita Karlu Jaromíru Erbenovi* (knižně otištěné ve sbírce *Hodina mezi psem a vlkem*) a zachycení podstatných vazeb Skácelovy tvorby na dílo obrozenského autora se věnoval Jiří Opelík ve studii *Skácelovo erbenovství* (in *Milované řemeslo*, Praha 2000, s. 296–318). Tentýž autor přiblížil v analytické studii *Skácelova barevnost* (in *Literární věda osudem i volbou*. Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity, Literární věda, č. 4, 2000, s. 77–82) výtvarné kvality Skácelovy poezie a zaměřil se zejména na charakterizační a hodnotové aspekty tematizovaných barev. Tvorbu Jiřiny Haukové od počátků po 60. léta souhrnně charakterizoval Bedřich Fučík v esejí *Cesta Jiřiny Haukové* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 116–123). Dosud nejúplnější vydání autorčiných veršů (*Básně*, Praha 2000, ed. Michael Špirit) shrnuje v ediční poznámce (s. 941–1064) kromě detailních informací o rukopisech a vydáních jednotlivých sbírek i přepisy doprovodných textů, biografické kalendárium a bibliografický doplněk ke kritickému ohlasu autorčina díla. Sbíрку *Chrlení krve* jako mezník ve vývoji Divišovy tvorby, příznačný zepičtěním a větším důrazem na reflexi vlastních tvůrčích postupů, vyzdvihl Josef Jedlička v synteticky zaměřené práci o básnickově díle *Poezie Ivana Diviše jako osobní riziko* (Svědectví 1975, č. 50, s. 309–322). Stručnou rekapitulaci biografie Ivana Diviše a charakteristiku konstant a proměn jeho básnického světa shrnuje esej Jaroslava Meda „*Pokleknouti trvám! Žádné rozumět!*“. *Básnický apel Ivana Diviše* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 131–138). Interpretační glosy k jednotlivým sbírkám Ivana Diviše obsahuje esejistický text Mojžíra Trávníčka *Zamyšlení nad Ivanem Divišem* (in *Sdílet věčně. Studie, profily a kritiky*, Olomouc 2002, s. 166–177). Autor v obecné charakteristice celku díla rovněž připomíná jeho inspirační zdroje a vyzdvihuje antitetičnost básnickova výrazu.

Systematickou badatelskou pozornost věnovala tvorbě autorů debutujících na stranách *Tváře* a *Sešitů* Marie Langerová. Soubor jejich textů *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii* (Praha 1998) zahrnuje mj. monografické studie věnované dílu Petra Kabeše, Miloslava Topinky, Antonína Brouska, Jiřího Gruši a Ivana Wernische. Drobnější recenzní příspěvky k poezii těchto básníků (rovněž Petra Kabeše, Antonína Brouska, Ivana Wernische a Miloslava Topinky, ale také Jana Zábrany, Pavla Šruta či Josefa Peterky) i další texty, vztahující se k celku jejich tvorby, obsahuje dále kniha Miroslava Červenky *Obléhání zevnitř* (Praha 1996, zejm. s. 283–320). Z vlastní dobové kritické reflexe vycházela Dobrava Moldanová při přípravě studie mapující nástup této generace. Studie nazvaná *První kroky časopisu Tvář a básnické debuty z počátku 60. let* (Host 1996, č. 6, s. 30–39) přibližuje publikační platformy debutantů, generační pocit i klíčové tematické a motivické okruhy, k nimž jejich tvorba směřovala. Na literární a generační souvislosti díla Jany Štroblové a analýzu jejího stylu se soustředila v dílčích studiích Alena Debická (in *O výstavbě a stylu textu. Stylistické analýzy a interpretace*, Ústí nad Labem 1999, s. 61–76). Kritické zhodnocení prvních sbírek Josefa Hanzlíka, založených dle interpreta na efektu emocionálního působení, obsahuje dobová staf Bohumila Doležala *Poezie Josefa Hanzlíka* (in *Tvář. Výbor z časopisu*, Praha 1995,

s. 258–268). Diferenciované přijetí prvních Hanzlíkových knih literární kritikou zpracoval Jiří Svoboda ve studii *Pro básníka i proti němu. Hanzlíkova poezie 60. let a její kritická reflexe* (in *Cesty a zastavení. Kapitoly z české literatury 20. století*, Ostrava 2002, s. 110–119). Wernischovu sbírku Zimohrádek zasadil do kontextu díla jeho generačních vrstevníků i do vývoje básnickovy tvorby Jiří Trávniček v interpretační studii *Krajina bezčasí* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 117–131). Odklon od lyrismu autorů Května, konkrétnost pojmenování a zájem o jazyk a jeho sémantickou rovinu v básních Jiřího Gruši sleduje studie Vladimíra Karfíka *Živý poeta doctus* (in Jiří Gruša: *Torna. Světla lhůta. Právo útrpné. Cvičení mučení. Modlitba k Janince*, Praha 2003, s. 219–225). Celku Zábrany básnické tvorby se v interpretačních sondách věnovaných autorovým básním ze tří různých období věnovali Tomáš Kafka a Jan Šulc ve studii *Vlastní básnická tvorba Jana Zábrany* (in *Sborník Kruhu přátel českého jazyka. Přednášky z roku 1988*, Praha 1989, s. 106–121); text odkazuje rovněž na starší příspěvky k tématu. Detailní analýzu temporality, práce s řečí a snahy o proměnu ustálené formy sonetu v Zábranových Stránkách z deníku obsahuje studie Jiřího Trávnička *Vykoupen ve vlastním zatracení* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 99–116). Ediční poznámka Michaela Špírita k soubornému vydání poezie Zbyňka Hejdy (in *Zbyněk Hejda: Básně*, Praha 1996, edd. Vratislav Färber, Antonín Petruželka, s. 287–356) shrnuje kromě základních bibliografických informací a vylíčení ediční historie jednotlivých sbírek též text klíčových dokumentů (korespondence, básnickových rozhovorů) ke kritické a literárněhistorické recepci básnickova díla.

Medailony reprezentantů českého literárního experimentu uvedené úvahami o vlastní tvorbě (zejména jejich metodách či technikách) a obsahující rovněž ukázky jednotlivých prací, shrnuje antologie *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha 1993, edd. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová). Retrospektivní pohledy na různé podoby experimentální poezie, teoretické úvahy, glosy i další příspěvky k tématu obsahuje dále výstavní katalog *Báseň – obraz – gesto – zvuk. Experimentální poezie 60. let* (Praha 1997). Teoretické základy, mezinárodní kontext formování a klasifikaci jednotlivých typů jedné z forem dobového literárního experimentu – tzv. vizuální poezie – zkoumal Kenichi Abe v diplomové práci *Česká vizuální poezie 60. let* (Tokio 1999, jeden exemplář uložen v knihovně ÚČL AV ČR). V samostatné části se autor věnoval též návaznosti domácích autorů na podněty mezinárodně avantgardy, Skupiny 42 a monograficky přiblížil práce významných tvůrců (Jiří Kolář, Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Václav Havel, Ladislav Novák ad.). Stručné informace o jednotlivých autorech shrnul také Jiří Valoch do souhrnného příspěvku *České vizuální texty. Náčrt přehledu šedesátých až osmdesátých let* (Rok 1991, č. 1, s. 75–84). Zejména na díla Jiřího Koláře, Bohumily Grögerové, Josefa Hiršala a Ladislava Nováka v souvislosti s italskou vizuální poezií se zaměřila Eva Krátká ve studii *České umění a italská vizuální poezie* (Umění 2006, č. 5, s. 433–448). Kontakty s rakouskými básníky, vzájemné přetiskování prací i institucionální spolupráci odvíjející se na platformě experimentu sledovala Gertraude Zandová v příspěvku *Politika, poetika, osobnosti. Česko-rakouské literární kontakty po roce 1945* (Svět literatury 2000, č. 19, s. 98–117). Kolářovi a jeho uměleckému vývoji od čtyřicátých do šedesátých let je věnována studie Jindřicha Chaloupeckého *Příběh Jiřího Koláře* (in *Jiří Kolář*, Praha 1995, ed. Milada Motlová, s. 19–40). Autor v ní přibližuje rovněž Kolářův koncept tzv. evidentní poezie a tvorbu ze 60. let, příznačnou silici skepsí k možnostem slova a básnickovým příklonem k výtvarnému umění. Výstavní katalog, v němž byla

studie přetištěna, obsahuje kromě dalších studií, zkoumajících převážně jeho výtvarné dílo, i ukázky Kolářovy tvorby ze sledovaného období. V rozsáhlém monografickém eseji *Nástin básnické osobnosti Jiřího Koláře. Pokus o genetiku básníka abstraktního* (in *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, s. 871–895) zachytil Václav Černý tvůrčí vývoj básníka od jeho počátků. Zabývá se v něm rovněž korespondencemi Kolářových básnických a výtvarných technik a sleduje i kontext vývoje umění 20. století s důrazem na prvky, jež ve svých pracích Kolář využíval. Medailon sledující vedle biografie a tvorby i autorovu významnou roli inspirátora a iniciátora nazvaný *Kolář neboli poezie – panství života a smrti* zařadil Jan Vladislav do knižního souboru *Portréty a autoportréty* (Praha 1991, s. 193–214). Kolářovu práci s významem slov a věcí ve spojitosti s nejnovějšími trendy výtvarného umění a sémiotikou sledoval Josef Hlaváček ve studii *Optické básně* (*Estetika* 1966, č. 3, s. 253–260). Tvůrčí vývoj na základě zkoumání materiálu, metody a ztvárnění subjektu v Kolářových pracích přiblížila Sylvie Richterová v práci *Ticho, smích a proměna v díle Jiřího Koláře* (in *Ticho a smích*, Praha 1997, s. 165–190). Táž autorka ve studii *Kolářův experiment s uměním: příklad futurismu* (*Česká literatura* 2006, č. 2–3, s. 289–303) poukázala na korespondenci Kolářových tvůrčích metod s podněty italského futurismu. Zdůraznila ovšem rovněž klíčovou diferencí, projevující se autorovou snahou o využití destrukce k utváření děl s novým estetickým účinem. Jednu z oblastí intertextových návazností Kolářových prací sledovala Daniela Stuchlíková ve stati *Království Apollonů a Venuší na kolečkových židlích aneb Antika v díle Jiřího Koláře* (*Listy filologické* 2002, č. 1–2, č. 84–99). Detailní rozbor Kolářovy metody při práci s textem cizích autorů, zejména na základě komparativního rozboru sbírek Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet a jejich pretextů, provedl Vladimír Karfík ve stati *Kolářovy básnické reflexe* (in *Literatura je čitelná. K moderní české próze a poezii*, Olomouc 2002, s. 128–161). Soubor Nový Epiktet jako autorovu snahu o formulaci zásad čistého života a tvorby přiblížil Miroslav Červenka v příspěvku *Kolářova rukojeť pro moderní básníky* (in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 244–249). S důrazem na analýzu řeči periferie, ztvárnění témat ženy a všednosti interpretoval Kolářovu sbírku Vršovický Ezop Jiří Trávníček ve studii *Osud ve stavu řeči* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 85–98). Kolářovu snahu o odpoetizování poezie v souboru Vršovický Ezop a soustavné zapojení výtvarného prvku v Básních ticha sledoval Zdeněk Pešat ve stati *Tři průhledy na poezii Jiřího Koláře* (in *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, s. 172–180). Básně ticha v kontextu tzv. konkrétní poezie a se zaměřením na hlavní autorem používané tvůrčí postupy analyzoval Kenichi Abe ve studii *Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění* (in *Česká literatura na konci tisíciletí, sv. 2. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 2001, ed. Daniel Vojtěch, s. 645–652). Na souhrn díla Ladislava Nováka a jeho vývojové proměny (fónická poezie, vizuální básně, kolážové techniky a jejich varianty ve výtvarných pracích atd.) se zaměřil Jiří Valoch v monografické studii *Proměny Ladislava Nováka* (in *Proměny Ladislava Nováka*, Praha 2002, ed. Jiří Valoch, s. 9–74). Výstavní katalog, v němž byl text uveřejněn, obsahuje ukázky Novákových uměleckých prací, kalendárium, soupis výstav, autorových knižních publikací i odborné literatury. Na rozboru několika ukázek knihy Ladislava Nováka *Pocť Jacksonu Pollockovi* a v polemice s dobovými teoretickými úvahami Josefa Hiršala poukázal na možnosti i úskalí konkrétní poezie Miroslav Červenka ve stati *K sémantice tzv. konkrétní poezie* (in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 347–355). Soubor Job-boj interpretovala Alena Debická-Šimonková v příspěvku *Jazyk a experimentální poezie* (in

Český jazyk a literatura 1991/92, č. 5–6, s. 97–103). Hiršalovu sbírku *Soukromá galerie* jako příklad nekonstruktivního, na autentický zážitek zaměřeného typu literárního experimentu zkoumal Karel Milota v textu *Autentický svědek* (in Josef Hiršal: *Soukromá galerie*, Praha 1992, s. 159–165). Způsob utváření Havlových typogramů a vazbu jejich grafické realizace k názvu přiblížila Elžbieta Dąbrowská v analytické studii *Sémantika vizuální poezie – typografické básně Václava Havla* (in Český jazyk a literatura 1995/96, č. 5–6, s. 97–103). Dokumenty ke genezi Havlových Antikódů, detailní ediční údaje i doprovodné texty z prvního vydání sbírky obsahuje ediční poznámka vydání v autorových sebraných spisech (in Václav Havel: *Básně. Antikódy*, Praha 1999, ed. Jan Šulc s. 369–404). Celek díla Emila Juliše od preexperimentálních počátků po práce z 90. let sledovala Lucie Divišová v příspěvku *Emil Juliš* (in *Scarabeus* 1999. *Ročenka studentů české literatury Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy*, Praha 1999, s. 163–190). Techniky textové roláže a permutací v Julišově sbírce *Krajina her*, obměňované a rozvíjené rovněž v dalších autorových souborech z 60. let, postihl Karel Milota v interpretační studii *Emil Juliš: Krajina her* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 352–361). Tentýž autor souhrnně analyzoval Julišovu tvorbu sledovaného období v příspěvku *Nová země variací* (in Emil Juliš: *Svět proměn*, Praha 1994, s. 110–122). Zejména na zkoumání principu a variant binárních básní se zaměřil Robert Ibrahim v monografické práci *Experimentální tvorba Ladislava Nebeského* (Tvar 2005, Edice Tvary, sv. 9–10).

Tvorbě Jiřího Suchého je věnována knižní publikace Michala Huvara *Suchý. Písníčkář a básník* (Brno 1999). Zkoumá její hlavní inspirační zdroje (kabaret, poetika Osvozeného divadla, muzikál), divadelní dráhu autora i klíčové prvky poetiky jeho básní. Souvislost poezie Jiřího Suchého s melodií, hudebním doprovodem a důrazem na hudební stránku slova sledoval na materiálu sbírky Klokočí Jaroslav Zima ve studii *Jazyk a styl veršů Jiřího Suchého* (Naše řeč 1966, č. 1, s. 1–9). Zejména na tematickou a motivickou rovinu Suchého textů se soustředil Bohumil Doležal v příspěvku *Písněové texty J. Suchého a literatura* (Česká literatura 1964, č. 1, s. 51–58). *Idiocie jako krásné umění* Kainarovu tvorbu souhrnně charakterizoval Jiří Opelík v úvodním eseji k výboru z autorových básní nazvaném *Bláznův kabát* (Praha 1972, s. 7–21); stať obsahuje heslovité charakteristiky jednotlivých sbírek. Na sbírky závěrečného období se zaměřil editor jejich souborného vydání v básníkových spisech Miloš Pohorský v eseji *V náladě blues* (in Josef Kainar: *Poslední blues*, Praha 1990, s. 263–279). Tentýž autor připomněl souvislost jazzové hudby s českou literární tradicí a s Kainarovou tvorbou od jejich počátků v příspěvku *Blues – Kainarův osud* (in *Stará a nová blues*, Praha 1984, ed. Miloš Pohorský, s. 221–238). Metody kontrastu, opakování a variace (jako principy jazzové hudby) i práci s jazzovou inspirací v motivické rovině básní Josefa Kainara sledoval detailně Radomil Novák v kapitole *Poezie in blue* své monografie *Hudba jako inspirace poezie* (Ostrava 2005, s. 132–160). Dílo Václava Hraběte do kontextu beatnické poezie a tvorby jeho generačních vrstevníků zařadil Bohuslav Hoffmann ve studii *Vývojové souřadnice poezie Václava Hraběte. Problematika jejího ohlasu* (Česká literatura 1994, č. 3, s. 255–275). Text sleduje rovněž diferencované cesty Hrabětovy poezie k posluchačům (poetická vinárna Viola, gramofonové nahrávky) a čtenářům (soubory z konce 60. a 70. let) a detailně se zabývá jejími interpretacemi v období takřka dvacetiletí po básnickové smrti. Přehled knižně prvně zpřístupňovaných rukopisných textů tohoto autora s životopisným kalendářem a chronologickým přehledem publikačních a dalších aktivit s jeho odkazem souvisejících obsahuje ediční poznámka souboru *Blues pro bláznivou holku*

(Praha 1990, edd. Miroslav Kovářík, Jan Miškovský a Jaromír Pelc, s. 227–258). Medailony věnované písničkářům – mj. Karlu Krylovi, Vladimíru Mertovi či Jaroslavu Hutkovi – shrnuje publikace Josefa Prokeše *Estetická výstava české folkové písně v 60.–80. letech XX. století* (Brno 2003). Dosud nejrozsáhlejší biografii Karla Kryla publikoval Vojtěch Kliment pod názvem *Akorát, že mi zabili tátu. Příběh Karla Kryla* (Praha 2006). Kniha obsahuje rovněž soupisy starší literatury k tématu a Krylovu diskografii.

Vývoji českého surrealismu v 50. a 60. letech byla věnována první část studie Františka Dryje *Dějiny neosamocenosti 1. Aby se nezapomínalo (aspoň) na něco* (Analogon 2004, č. 41/42, s. 2–12). Poezii Oldřicha Wenzla a jeho životní osudy přiblížil částečně na základě osobních vzpomínek a dokumentů Ludvík Kundera v textu „*Den zabředá, já setrvávám*“ (in Oldřich Wenzl: *Pohodlný život*, Praha 1990, s. 235–269). Sbírky Ludvíka Kundery ze 60. let v kontextu jeho surrealistických začátků interpretoval Zdeněk Kožmín ve studii *Lyrika bez závorek a v závorkách* (in *Cesty k dnešku 2*, Brno 1966, ed. Oleg Sus, s. 180–204). Texty Stanislava Dvorského souhrnně charakterizoval Petr Král v eseji *Black and blue. Koleje napříč tmou* (in Stanislav Dvorský: *Zborcené plochy*, Praha 1996, s. 139–156). Knižní vydání souboru *Hra na ohradu* obsahuje esej Jaromíra F. Typlta *Smetení ze stolu* (in Stanislav Dvorský: *Hra na ohradu*, Praha 2006, s. 118–132), jenž mj. připomíná zdroje autorovy poetiky a její souvislost s programovými tezemi a dobovým vývojem domácího surrealismu. Výbor z veršů a próz Karla Šebka *Díve se do tmy, je tak barevná* (Brno 1996, ed. Jan Nejedlý) byl doplněn editorovým doslovem (*Tanec na žiletkách*, s. 127–147), soupisem autorova rukopisného díla i stručným přehledem sekundární literatury. Krátkou úvahou Petra Krále *Nové návody k dýchání*, přibližující všestrannost uměleckého talentu Romana Erbena, je doplněn soubor jeho básnické tvorby *Artyčoky chána Kučuma* (Praha 1995, s. 171–175).

Stručné medailony některých básníků katolické orientace shromáždil Zdeněk Rotrekl do souboru *Skrytá tvář české literatury* (Toronto 1987; Brno 1991). Témuž autorskému okruhu jsou části věnovány i drobnější esejistické, recenzní a publicistické texty ve výběrech Mojmíra Trávníčka *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky* (Olomouc 2002, ed. Petr Hora) a J. M. Tomeše *Slovo a tvar* (Praha 2003, ed. Zina Trochová). Základní otázky poválečné básnické tvorby Vladimíra Vokolka sledoval Bedřich Fučík v eseji *Exilové království samoty* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 309–319). Apokalyptičnost vyrůstající z vědomí duchovní krize moderního světa charakterizoval jako hlavní rys Vokolkových prací Jaroslav Med v textu *In margine básnického díla Vladimíra Vokolka* (in *Spisovatelé ve stínu, 2.*, rozšířené vydání Praha 2004, s. 143–157). Sbírky Ivana Slavíka Deník Arnošta Jenče a Já A. J. přiblížila Hana Svanovská v příspěvku *Ivan Slavík a jeho Deník Arnošta Jenče* (in *Literatura určená k likvidaci II*, b. m. 2006, ed. Vlastimil Válek, s. 77–90). Základní fakta k posmrtně vydaným sbírkám Jana Zahradníčka a jejich zasazení do celku autorova díla shrnul Bedřich Fučík ve stati *Posmrtné verše Jana Zahradníčka* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 87–96). Detailní interpretaci těchto básní obsahuje studie Jana Wiendla „*Nesluš slunce cele mě.*“ *Poznámky k věžeňské poezii Jana Zahradníčka* (in *Literatura určená k likvidaci*, b. m. 2004, ed. Luisa Nováková, s. 145–156). Ediční peripetie sbírek Dům strach a Čtyři léta, jejich základní charakteristiku i vysvětlivky a ukázkou z dokumentů vypovídajících o genezi souborů obsahuje komentář výboru z autorových veršů (in Jan Zahradníček: *Knihy básní*, Praha 2001, edd. Jitka Bednářová, Mojmír Trávníček, zejm. s. 946–980). Básnickému dílu Václava Renče, zejména analýze jeho posledních sbírek *Setkání s Minotaurem* a *Přesýpací hodiny*, je

věnována studie Luisy Novákové *Zatímco luna hořce mlčí* (Literární noviny 2006, č. 48, příl. Nové knihy). Detailní interpretaci Kostohryzových sbírek vydaných ve sledovaném období provedl Bedřich Fučík ve studii *Donquijotská melancholie* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 336–351). V příspěvku *Josef Kostohryz: prameny melancholie* (in *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*, Brno 2005, edd. Tomáš Kubiček, Jan Wiendl, s. 299–309), věnovaném celku básnickova díla, se k nim stručnými glosami vrací Markéta Kořená. Studie Jaroslava Meda *František Daniel Merth* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 159–169) sleduje zejména okolnosti vzniku souborů publikovaných na konci 60. a počátku 70. let. Cenné interpretační poznámky obsahuje medailon tohoto autora *A kámen v jícnu bude slovo tvé. K životu a dílu F. D. Mertha* (Souvislosti 1995, č. 3, s. 100–105) od Jiřího Zizlera. Básnické dílo Bohuslava Reynka, jeho inspirační zdroje i konstanty (osamění, výrazová prostota, víra a biblická inspirace) přiblížil Josef Hradec (vl. jm. Josef Mlejnek) v esejí *Blázen jsem ve své vsi...* (Proglas 1991, č. 1, s. 58–72). Reynkův válečný a poválečný básnický vývoj a jeho sbírky *Sníh na zápraží*, *Mráz v okně* a *Odlet vlaštovek* v textu *Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 81–92) stručně charakterizoval Jaroslav Med. Tentýž autor se v interpretačním hesle *Bohuslav Reynek: Odlet vlaštovek* (in *Český Parnas. Literatura 1970–1990*, Praha 1993, s. 191–194) zaměřil zejména na analýzu prvků napětí a dramatičnosti (akcentování motivů zla a lidské viny) v těchto básnických souborech. Genezi posledních knih částečně komentují a dokumentují doprovodné texty (ediční komentář, doslov a kalendárium) k sebranému vydání Reynkova díla (in Bohuslav Reynek: *Básnické spisy*, Zlín 1995, ed. Milada Chlábíková, doslov Mojmír Trávníček, s. 659–713). Zmínky o souvislostech výtvarného a literárního díla autora obsahuje knižní publikace Dagmar Halasové *Bohuslav Reynek* (Brno 1992). Interpretační poznámky k poezii i prózám Jana Kameníka shrnul Jiří Chocholoušek v příspěvku *Básnické dílo Jana Kameníka* (Aluze 1999, č. 2, s. 105–128), text obsahuje rovněž přehled literatury a seznam knižně publikovaných Kameníkových děl. Dílu Stanislava Zedníčka se systematictěji věnovala Alena Zachová. Ve studii *Stanislav Zedníček v kontextu české poezie* (in *Návraty k velkým*, Praha – Opava 2000, ed. Eva Formánková, s. 105–110) interpretovala celek básnickova díla a sledovala jeho shodné rysy i odlišnosti s tzv. halasovsko-holanovskou linií české poezie. V příspěvku *Básník Stanislav Zedníček* (Česká literatura 1995, č. 5, s. 537–543) zkoumala dosavadní kritickou recepci a literárněhistorické práce věnované autorovu dílu; číslo časopisu Česká literatura, v němž byl autorčin text otištěn, jednu z těchto prací – důležitý doslov Jiřího Opelíka – přetiskuje (tamtéž, s. 533–536). Zejména na zachycení vazeb mezi sbírkami *Hovory s mateřídouškou*, *Malachit* a inspiračními zdroji mezi rozmanitými texty české i světové literatury se zaměřil Ivo Harák v příspěvku *Rotreklivy Hovory s mateřídouškou – studie interpretační* (in *Literatura určená k likvidaci*, b. m. 2004, s. 65–73). Tentýž autor se v textu *Básník aluzivní a eliptický* (in *Nepopulární literatura*, Ústí nad Labem – Varnsdorf 1999, s. 66–72) pokusil o postžení celku autorova díla.

■ Próza

Souhrnný pohled na vývoj tvorby předních prozaiků generace 60. let nabízí monografie Mileny Koskové *Hledání ztracené generace* (2., doplněné a přepracované vydání Praha 1996). Práce je po úvodním syntetizujícím výkladu členěna na monografické kapitoly věnované jednotlivým autorům či skupinám autorů. Interpretační studie, dobové souhrnné kritické reflexe i dílčí analytické sondy věnované zejména výrazným prozaikům a jejich dílům ze sledovaného období obsahuje kniha Květoslava Chvatíka *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy* (Praha 1991). Na zkoumání stylu, zejména v souvislosti s dobově příznačnými snahami o rozrušování striktních žánrových hranic, jsou zaměřeny analýzy textů šesti předních prozaiků (Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého, Milana Kundery, Ivana Vyskočila, Ladislava Fukse a Jaroslava Putíka) shromážděné v souboru *Příběhy pod mikroskopem* (Praha 1966, ed. Radko Pytlík). Rozsáhlejší eseje věnované dílu a částečně rovněž životním osudům autorů starší (Vladimír Neff), střední (Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Jan Procházka, Milan Kundera, Ludvík Vaculík) i mladší generace (Jindřiška Smetanová) shrnul Václav Černý do publikace *Eseje o české a slovenské próze* (Praha 1994, edd. Eva Červinková, Jan Šulec). Text charakterizující vývoj českého románu a analytické stati zaměřené na klíčové dobové prózy Milana Kundery, Vladimíra Párala a Ludvíka Vaculíka obsahuje sborník *Czech Literature since 1956. A Symposium* (New York 1980, edd. W. E. Harkins, Paul Trenskey). Podnětné medailony přibližující tvorbu Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého a Ivana Klímy obsahuje práce dalšího zahraničního bohemisty Roberta Portera *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction. Comedies of Defiance* (Brighton 2001). Charakteristiky vybraných románových prací ze sledovaného období (mj. děl Jiřího Šotoly, Jaroslava Durycha, Bohumila Hrabala či Milana Kundery) obsahuje konferenční sborník *Le roman tchéque dans le contexte international. Mémoire et tradition dans la prose contemporaine* (Paříž 1992, ed. Hana Voisine-Jechová). Dobové myšlení a literární texty v souvislosti s existencialismem sledoval Vladimír Papoušek v monografické práci *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha 2004, ke sledovanému období zejm. s. 367–411). Obecné rysy moderní prózy zkoumal soustavně, dílem i na materiálu české prózy sledovaného období, Zdeněk Kožmín. Jeho studie a recenzní příspěvky byly výběrově otištěny v knize *Studie a kritiky* (Praha 1995, k tématu zejm. s. 9–128). Analýzy dobových prozaických děl více než dvacítky českých autorů a teoretické úvahy o literárněvědné stylistice obsahuje monografie téhož autora *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze* (Praha 1967). Svě doslovy k vydáním jednotlivých (převážně prozaických) knih a studie otištěné časopisecky shrnul Miloš Pohorský do práce *Zlomky analýzy. K poválečné české literatuře* (Praha 1990). Opakovaně se v nich vracel zejména k dílu Ladislava Fukse, Josefa Nesvadby, Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala. Vývoj české prózy šedesátých let jako proces překonávání potlačované krize v dobových rozsáhlejších kritických textech zachytil Milan Suchomel, souhrnně byly vydány ve svazku *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958–1967* (Brno 1992). Více než šest desítek drobnějších recenzí a publicistických statí téhož autora o české próze (převážně z časopisu Host do domu a z Literárních novin) obsahuje kniha *Co zbylo z recenzenta. Literární kritika 1954–1994* (Brno 1995, ed. Jitka Bednářová). Přehled dobové produkce optikou kritické recepcce nabízejí rovněž další knižní publikace. Recenze, publicistické glosy z českého a slovinského literárního tisku, anotace i doprovodné texty ke knižním

vydáním shromáždil František Benhart do výboru *Jedna a jedna. Kritické texty o české a slovinšské literatuře 1963–1998* (Praha 1999). Kritiky Jana Lopatky shrnuje první, stejnojmenný oddíl souboru *Předpoklady tvorby* (Praha 1991). Obsáhlý výbor z ostatních textů téhož autora (zabývajících se kromě prózy rovněž problematikou rozhlasové dramaturgie, rozhlasové četby, teoretickými otázkami této oblasti či literární kritikou) připravil k vydání pod názvem *Šifra lidské existence* (Praha 1995) Michael Špirit. Část svých recenzí, zaměřených nejen na prozaické soubory či romány, ale rovněž například i na cestopisy či reportáže, zveřejnil Jiří Opelík v knize *Nenáviděné řemeslo. Výbor z kritik 1957–1968* (Praha 1969, zejm. s. 89–213). Kritiky Josefa Vohryzka z konce 50. a poloviny 60. let, mj. rozsáhlý text *Próza dnes*, srovnávající knihy Jana Otčenáška, Karla Ptáčníka, Josefa Škvoreckého a Arnošta Lustiga, obsahuje svazek *Literární kritiky* (Praha 1995, ed. Jan Lopatka, Michael Špirit, k tématu zejm. s. 116–157). Svě recenze a drobnější publicistické příspěvky shrnul Milan Jungmann do souboru *Obléhání Tróje. Literární kritiky a listy ze zápisníku z let 1958–1968* (Praha 1969). Stručné charakteristiky více než sedmi desítek prozaických děl sledovaného období obsahuje příručka *Slovník české prózy 1945–1994* (Ostrava 1994, edd. Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský), jednotlivá hesla jsou doplněna odkazy na další literaturu k tématu.

Formování Škvoreckého poetiky v juvenilních prózách i její proměny ve zralých románech a povídkových celcích sledovala Helena Kosková v knižní publikaci *Škvorecký* (Praha 2004). Autorka připomíná společenský a literární kontext jejich vzniku, detailně sleduje výstavbu dialogů postav, používaný jazyk, vypravěčské postupy i recenzní hodnocení a interpretace jednotlivých próz; rekapitulace dosavadní literatury je shrnuta v závěrečném přehledu. Do interpretačních kapitol věnovaných jednotlivým Škvoreckého románům, celku kratších próz a detektivek je členěna monografie Pavla Trenského *Josef Škvorecký* (Praha 1995). Autor se v ní soustředil zejména na postížení tematické a motivické vrstvy těchto prací. Inovacím narativních postupů a sémantické rovině celku prozaikova díla se podrobněji věnoval Petr Poslední v publikaci *Ironická míseze (v prózách Josefa Škvoreckého)* (Tvar 1996, Edice Tvary, sv. 1). Cenným příspěvkem k souhrnu autorova prozaického díla je monografie Sama Soleckého *The Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký* (Toronto 1990). Důkladněji je v ní rozebrána mj. jazzová inspirace Škvoreckého románů a povídek. Rozmanitým aspektům díla byly věnovány jednotlivé příspěvky ze symposia věnovaného autorově jubileu. Soubor *Škvorecký 80* (Praha 2005, ed. Helena Kupcová, Michal Příbáň) obsahuje studie zaměřené na souvislosti autorových próz s existencialismem, populární literaturou, se středoevropským literárním kontextem, příspěvky analyzující mj. jednotlivá témata a motivy, postavy jeho románů i vzpomínkové texty. Analýzu románového světa Škvoreckého prvotiny (zachycení měšťáků, hlavní postavy Dannyho, jejího vnitřního života, postojů, názorů a jednání) provedl Přemysl Blažiček v monografii *Škvoreckého Zbabělci* (Praha 1992). Význam Zbabělců ve vývoji českého románu zhodnotil a závěry svých starších textů o autorovi shrnul Květoslav Chvatík ve studii *Velký vypravěč Josef Škvorecký* (in *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992, s. 138–158). Na kontrastu zobrazení sledovaných událostí v Drdově povídce Pancéřová pěst a Škvoreckého románu (včetně rozboru vypravěčských technik, jazyka a zachycení postav) je založeno interpretační heslo Alice Jedličkové *Josef Škvorecký: Zbabělci* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 176–186). Genezi textu, kritický ohlas Škvoreckého románové prvotiny i kontext kampaně, jež byla proti jejímu prvnímu vydání vedena, detailně zpracoval

editor Michael Špirit, v *Komentáři* k vydání knihy v České knižnici (in Josef Škvorecký: *Zbabělci*, Praha 1998, s. 447–515).

Weilovu tvůrčí metodu spočívající svými základy v avantgardní poetice literatury dokumentu přiblížila na analýze celku autorova prozaického díla Růžena Grebeníčková ve studii *Jiří Weil a moderní román* (in *Literatura a fiktivní světy*, ed. Michael Špirit, Praha 1995, s. 408–437). Weilův *Žalozpěv za 77 297 obětí* ve srovnávacím pohledu zkoumá studie Veroniky Ambrosové *Na pokraji kánonu. Daleká cesta Alfréda Radoka a Žalozpěv za 77 297 obětí Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“* (in *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 1*, Praha 2006, ed. Stanislava Fedrová, s. 399–410). Rekapitulaci převážně kladného kritického ohlasu posledního Weilova románu *Na střeše je Mendelssohn*, vyličení edičních peripetií, v jejichž důsledku jej byl autor nucen upravit, i stručnou interpretaci obsahuje příspěvek Jiřího Holého *Roubíček versus dějiny* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 211–232). Text sleduje rovněž předchozí autorovu práci – *Žalozpěv za 77 297 obětí*. Weilovu práci s fakticitou a detailem, metodu několikeré projekce i složitý zrod a kontext vzniku posledního románu sledoval Jiří Opelík ve studii *Jiří Weil a jeho dílo* (in *Jiří Weil: Na střeše je Mendelssohn*, Praha 1965, s. 201–207). Kapitulu tohoto románu, zachovanou v autorově písemné pozůstalosti, s doprovodným komentářem opírajícím se o svědectví dokumentů publikovala Alice Jedličková pod názvem *Nepublikovaná kapitola Weilova románu Na střeše je Mendelssohn* (Česká literatura 1990, č. 2, s. 151–154). Stručné charakteristiky knih Arnošta Lustiga s připomínkou kritického ohlasu a souběžným zachycením podstatných událostí dobového literárního života, autorovy biografie i kontextu doby spojil Aleš Haman v práci *Arnošt Lustig* (Praha 1995). Existenciální dimenzi Lustigovy prvotiny a její souvislost s dílem Franze Kafky či Egona Hostovského připomněl František Kautman v *Doslovu* (in Arnošt Lustig: *Noc a naděje*, Praha 1999, s. 311–319). Na obdobné téma se při interpretaci Lustigových textů s tematikou koncentračního tábora či ghetta zaměřila Marie Mravcová ve studii *Arnošt Lustig: Démanty noci* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 162–175), autorka vyzdvihla jejich souvislost s dalšími díly tzv. druhé vlny válečné prózy. Tento termín formuloval Aleš Haman v dobové studii *O takzvané druhé vlně válečné prózy v naší současné literatuře* (přetištěna in *Východiska a výhledy*, Praha 2002, s. 335–345) a kromě Lustigova souboru s ním spojoval prózy Karla Ptáčníka (Ročník jedenadvacet), Norberta Frýda (Krabice živých) a Jana Otčenáška (Romeo, Julie a tma), jež ve studii rovněž rozebírá. Proměny povídky *Můj známý Vili Feld* (nejprve vydané v souboru *Ulice ztracených bratří*, poté samostatně a nakonec ve třetí verzi v knize *Noc a den*), zejména stylovou rovinu jednotlivých variant, zhodnotil Karel Palas ve studii *Textové variace Lustigovy povídky Můj známý Vili Feld* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/* 1965, č. 12, s. 137–144). Různá vydání prózy *Tma nemá stín*, také ovšem zahraniční edice autorových knih, připomněl Michal Bauer v textu *I tma může vrhat stín* (in Arnošt Lustig: *Tma nemá stín*, Praha 2000, s. 195–204). Porovnání různých verzí ústně tradovaného či beletristicky zpracovaného motivu ozbrojené vzpoury v koncentračním táboře, rovněž jeho ztvárnění v Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou, s úvahami o možnostech zobrazení a etických aspektech literatury o holocaustu spojil Jiří Holý ve studii *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa* (in *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha 2007, ed. Jiří Holý, s. 29–54). Ironii jako výrazný stylizační prvek této novely

sledoval Milan Jungmann v *Doslovu* (in Arnošt Lustig: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Praha 1997, s. 141–145). Základní informace o životě A. C. Nora a glosy k jeho dílu, rovněž k románu *Zmučená země*, shrnuje publikace Jiřího Urbance *Čtení o A. C. Norovi. Život a dílo 1903–1986* (Opava 2005). Zejména na charakteristiku postav a prostředí Otčenáškova románu se zaměřil Jiří Hájek v doslovu *Kulhavý Orfeus po čtvrtstoletí* (in Jan Otčenášek: *Kulhavý Orfeus*, Praha 1988, s. 589–597). Ve srovnání s pozdější románovou prací Jaroslava Matějky *Rodáci a odrodilci* se jím dále zabývá studie Drahomíry Vlašínové *Dva typy generačního románu z okupace* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/ 1982, č. 29, s. 197–203).

Vazby Ptáčnickova *Města na hranici* k románu *Nástup* jako vzoru velké budovatelské prózy a kritické reakce na jeho vydání sledoval Jiří Svoboda ve studii *Román proti románu a román proti kritice* (in *Cesty a zastavení. Kapitoly z české literatury 20. století*, Ostrava 2002, s. 101–109). Dobové analýzy próz rozrušujících postupy socialistického realismu (mj. prací Jana Trefulky, Jaroslava Putíka, Jana Procházky či Ivana Kříže) shrnuje soubor *Cesty k dnešku* (Brno 1964, ed. Oleg Sus). První období tvorby Jana Procházky, s přihlédnutím k vlivu autorovy scénaristické práce na podobu jeho textů, souhrnně sledoval Jiří Pecháček v příspěvku *Prozaik Jan Procházka* (Plamen 1966, č. 11, s. 148–152). Rozbor a polemické zhodnocení oficiálně vydaných próz Jany Černé z 60. let provedl Martin Pilař ve studii *Honza Krejcarová a Jana Černá* (Host 1997, č. 1, s. 33–38). Medailon Ivana Klímy, rekapitulující jeho životní osudy i tvorbu, a kritická glosa k autorově novele *Porota* a románu *Loď jménem naděje* (přeloženým v době vzniku textu do angličtiny) byly přetištěny v souboru statí Igora Hájka *Prokletá i pozeňaná. Eseje o české literatuře* (Praha 2007, ed. Martin Pilař, s. 141–149).

Monografie Blahoslava Dokoupila *Český historický román 1945–1965* (Praha 1987) podává přehled vývoje uvedeného prozaického žánru, výklad, týkající se zejména obecných kulturně-politických souvislostí, je poznamenán dobovou ideologií. Obdobně je tomu i u navazující práce téhož autora *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986* (Praha 1988), obsahující charakteristiky jednotlivých děl období následujícího. Biografické údaje o Emiliánu Glocaroví a přehled jeho díla s podrobnější charakteristikou autorovy románové kroniky shrnul František Spurný a František Valouch v *Doslovu* k vydání jejího posledního svazku (in Emilián Glocar: *Olomoucká elegie*, Ostrava 1970, s. 188–196). Za románovou kroniku, oscilující mezi kronikářským a románovým zpracováním událostí, označil pentalogii Vladimíra Neffa *Sňatky z rozumu* Bohuslav Hoffmann v monografii *Vladimír Neff* (Praha 1982). Výklad zasazuje románový cyklus do kontextu autorova díla a biografie i do kontextu literatury světové a soustavně sleduje rovněž kritickou reflexi jeho jednotlivých svazků. Inspirační zdroje, vypravěčské postupy, ztvárnění jednotlivých postav a kompozici této Neffovy práce osvětlil a do vývoje celku autorova díla zasadil Josef Galík ve studii *Próza Vladimíra Neffa* (in Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Sborník jazykovědných a literárněvědných prací, Suppl. 26, 1981, s. 145–172). Narativní techniky a syntaktickou složku jazyka Neffova románového cyklu přiblížila detailními rozborů Jana Říhová v příspěvcích *Vyprávění a způsoby jeho začlenění do základního dějového pásma Neffových Sňatků z rozumu* (in Sborník prací pedagogické fakulty v Ostravě. Jazyk – literatura – umění /D/, 1970, č. 5, s. 61–66) a *Skladebná dokonalost souvětí v trilogii V. Neffa* (Sborník prací pedagogického institutu v Ostravě. Jazyk – literatura – umění, 1963, sv. 4, s. 17–26).

Základní informace k biografii Miroslava Horníčka, dílčí poznámky o jeho prózách a přehled dosavadní literatury obsahuje publikace Františka Všetického *Dílna Miroslava Horníčka* (Olomouc 1999). Nejdůkladnější analýzu autorova stylu, zejména specifických syntaktických a lexikálních prostředků, provedl František Štícha ve studii *O jazyce Miroslava Horníčka* (Naše řeč 1995, č. 4, s. 169–178).

První období tvorby Miroslava Stoniše v souvislosti s modelovou prózou a snahou o reinterpretaci tématu Ostravy sledoval příspěvek Vladimíra Macury *Pokus Miroslava Stoniše o nový mýtus Ostravy* (in *Region a jeho reflexe v literatuře. Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity*, 1997, č. 171, s. 115–121). Na analýzu dvou knih Josefa Jedličky se zaměřila Alena Příbáňová ve studii *Svědectví Josefa Jedličky* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /V/* 1998, č. 1, s. 75–83). Při interpretaci autorovy knižní prvotiny upozornila na jejich blízkost s dílem Věry Linhartové a zkoumala princip montáže jako její základní kompoziční prvek; připomenut je rovněž dobový kritický ohlas. Stručně vylíčení Jedličkovy biografie a poznámky k jeho knižním pracím obsahuje stať Emila Lukeše *Být stále na cestě. Nad dílem Josefa Jedličky* (Tvar 1995, č. 11, s. 10–11). Friedovu prózu jako příklad splývání dvou krajních forem reakce na krizi vyprávění (statičnost či popisnost vyprávění u Párala, naproti tomu rezignace na vyprávění u Linhartové) přiblížil Aleš Haman ve studii *Krise epičnosti v próze 60. let. Prózy Jiřího Frieda* (in *Východiška a výhledy*, Praha 2002, s. 348–390).

Uceleně se Páralově tvorbě věnuje monografie Roberta Pynsenta *Sex under Socialism. Essay on the Works of Vladimír Paral* (Londýn 1994). Na možnost zkoumat Páralovy prózy v kontextu experimentální poetiky a estetiky upozornil Karel Milota ve studii *Neurčitost určitosti* (Orientace 1970, č. 2, s. 63–66). Rozmanité varianty návaznosti na texty jiných literárních děl (přímá citace či parafráze titulu, skrytá podoba těchto citací, zakomponování odkazů do struktury díla, autointertextuální provázanost mezi Páralovými prózami atd.) v celku Páralovy tvorby sledovala Alena Zachová ve studii *Intertextualita v románech Vladimíra Párala* (Česká literatura 1997, č. 5, s. 487–503), autorka v příspěvku shrnuje starší literaturu k tématu. Na diferenciaci a charakteristiky dvou odlišných etap tvorby Vladimíra Párala se zaměřil Pavel Janoušek ve studii *Vladimír Páral mezi modelovou literaturou a kýčem* (in *Literatura a komerce*, Olomouc 1994, s. 46–49). Stručnou charakteristiku děje, postav i souvislosti románu Katapult s celkem autorova díla shrnul tentýž autor v interpretačním hesle *Vladimír Páral: Katapult* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 374–383). Motiv cesty a jeho různé podoby (cesta jako stereotyp, dobrodružství, stereotyp dobrodružství, postmodernistické pojetí cesty) v tomtéž díle sledoval příspěvek Vladimíra Novotného *Cesty z Ústí, v Ústí a do Ústí* (in *Problémy a příběhy. Od Puchmajera k Páralovi*, Praha 2001, s. 181–189). Uvedené texty obsahují odkazy na kritickou recepci románu. Modelovost a princip karikatury při interpretaci Páralova románu Milenci a vrazi sledoval Zdeněk Pochop v příspěvku *Páralovo theatrum mundi* (Orientace 1970, č. 2, s. 67–71).

Množství knižních prací, studií, článků, recenzí a dalších textů, vztahujících se k životu a dílu Bohumila Hrabala, zachycuje 19. svazek autorových sebraných spisů nazvaný *Bibliografie, dodatky, rejstříky* (Praha 1997, edd. Claudio Poeta, Václav Kadlec). V následujícím stručném výčtu uvádíme pouze závažnější knižní publikace, většina z nich obsahuje rovněž přehledy další odborné literatury. Vývoj poetiky Bohumila Hrabala od prozaických počátků (zrod textů sahajících do 40. let, publikačně však představených až o více než dvě desetiletí později) přes období, v němž se

autor zaměřil zejména na syrový záznam reality a jeho variování, po psaní „proudem“ zachycuje monografie Milana Jankoviče *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha 1996). Další zásadní syntetickou prací o autorově tvorbě je knižní publikace Susanne Rothové *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz* (Praha 1993). Celek autorovy tvorby v kontextu domácí i světové literatury a filozofie (avantgardní podněty, existencialismus) a biografické i kulturněhistorické souvislosti jejího vývoje sleduje rovněž knižní studie Jiřího Pelána *Bohumil Hrabal. Pokus o portrét* (Praha 2002). Na další kulturní podněty, vedle tradice moderního umění též na středoevropské duchovní klima a pražskou česky i německy psanou literaturu, upozornil Radko Pytlík ve svém zpracování autorova života a díla nazvaném *Bohumil Hrabal* (Praha 1990). Zejména autorově novátorskému žánru literární koláže a jeho analytickému rozboru ve třech prózách z různých období se věnovala Miloslava Slavičková v monografii *Hrabalovy literární koláže* (Praha 2004). Dosud nejdůkladnější zpracování Hrabalova životopisu provedl Tomáš Mazal v obsáhlém svazku *Spisovatel Bohumil Hrabal* (Praha 2004), doplněném o řadu dokumentárních materiálů. Hrabalův život se stručnými charakteristikami jeho textů zpracovala beletrizovanou formou Monika Zgustová v knize *V rajske zahradě trpkých plodů. O životě a díle Bohumila Hrabala* (2., upravené vydání Praha 2004). Rozmanité příspěvky k tématu shrnuje publikace *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha 1990). Jednotlivé texty sledují mj. autorovy básnické začátky, surrealistickou a filozofickou inspiraci či čtenářskou perspektivu Hrabalova díla. Životu a dílu Bohumila Hrabala byly v posledních letech věnovány rovněž sborníkové publikace ze zahraničních vědeckých konferencí: *Bohumil Hrabal. Palabres et existence* (Paříž 2002, ed. Xavier Galmiche) a *Bohumil Hrabal (1914–1997). Papers from Symposium* (Londýn 2004, ed. David Short). Referáty z mezinárodního symposia o díle Bohumila Hrabala pořádaného v italském Udine vyšly česky v souboru *Hrabaliana rediviva* (Praha 2006, edd. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič, Josef Zmr).

Fantazijní prvky jako podstatný rys části dobové literární produkce (Karel Michal, Ivan Vyskočil, Ota Filip) sledoval v širším literárním kontextu Jiří Holý ve své studii *Fantastické motivy v české próze od šedesátých let* (Kritický sborník 1995, č. 1–2, s. 26–34). Vyskočilovu tvůrčí práci s jazykem, zejména jeho odhalování frází, pseudovědecké mluvy či používání četných neologismů, zachytil Alexandr Stich ve stati *Jazyk v povídkách Ivana Vyskočila* (Knižní kultura 1964, č. 3, s. 104–105).

Prózy Vladimíra Körnera přibližuje v souhrnném pohledu studie Josefa Galíka *K typologii prózy Vladimíra Körnera* (in Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemica 50, 1984, s. 63–66). V textu *Protoexistencialistické „slovo o mladých“*. *Nad ranou tvorbou Vladimíra Körnera* (Tvar 2006, č. 17, s. 6–7) popsal Vladimír Novotný komplikovanou historii vydání Körnerova románu *Slepé rameno* a přiblížil zejména dvě první autorovy knihy, u nichž sledoval rovněž souvislost s domácí literární tradicí a existencialismem. Typologizaci funkcí návratných motivů v prvních čtyřech Körnerových prózách (na ukázkách ze zmíněného románu) provedl Blahoslav Dokoupil v příspěvku *Motivická výstavba prvních próz Vladimíra Körnera* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 164–172). Úryvky z dobové kritické recepce prvních dvou knih obsahuje ediční poznámka k jejich vydání v autorových spisech (in Vladimír Körner: *Slepé rameno. Střepiny v trávě*, Praha 2005, ed. Michal Jareš, s. 267–277). Zejména na přiblížení „filmovosti“ autorova stylu – jeho způsobu charak-

teristiky dějů (barevnost, světelnost, zvuky) a postav – i kompozičních postupů v novele Adelheid se zaměřila Marie Mravcová v interpretační studii *Vladimír Körner: Adelheid* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 362–373). Prvkům baladičnosti a grotesky v prózách Adelheid a Zánik samoty Berhof a jejich srovnání s texty Věry Sládkové a Ladislava Fukse je věnována stať Drahomíry Vlašínové *Mezi baladou a groteskou* (in *Pohledy na českou literaturu dvou století*, Opava 2000, ed. Libor Pavera, s. 127–138). Ukázky z recenzí novely Adelheid a pozdější doslov Jana Adama k soubornému vydání ve svazku Podzimní novely obsahuje ediční poznámka k vydání v autorových spisech (in *Vladimír Körner: Adelheid. Zánik samoty Berhof. Zrození horského pramene*, Praha 2006, ed. Michal Jareš, s. 364–370, 383–385). Funkce zachycení cyklického a lineárního času v románu Písečná kosa zkoumá studie Petra Komendy *Uzavřený a otevřený čas v díle Vladimíra Körnera* (Host 2001, č. 2, s. 12–15).

Kategorizaci typů postav románů Ladislava Fukse ve vztahu k metodě kuklení (dle autora práce klíčový rys prozaikovy práce s postavou) a v souvislosti s motivickou rovinou jednotlivých próz provedl Aleš Kovalčík v knižní publikaci *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (Jinočany 2006). Celku autorova díla se věnovala Helena Kosková v esejí *Variace na kafkaovské struně* (Tvar 2003, č. 15, s. 1, 14–15). Sleduje zde formou stručných interpretačních medailonů jednotlivé autorovy knihy, připomíná rovněž jejich dobovou kritickou reflexi a upřesňuje závěry svých starších úvah k tématu. Ústřední téma střetu lidství se zlem a absurditou světa a způsoby jeho ztvárnění na dvou románech – Pan Theodor Mundstock a Variace pro temnou strunu – zkoumal Bohumil Svozil v práci *Próza obrazná i věcná* (Praha 1995, s. 7–29). Typologii literární mystifikace jako tvůrčího principu postupujícího všemi vrstvami Fuksova díla na příkladech textů z 60. a 70. let provedla Ladislava Lederbuchová ve studii *Ladislav Fuks a literární mystifikace* (Česká literatura 1986, č. 3, s. 234–244). Inovativnost přístupu Ladislava Fukse k žánru psychologické prózy, zejména v souvislosti s použitými vypravěčskými postupy, sledovala tatáž autorka ve studii *Žánrová specifika próz Ladislava Fukse* (in *Hlavní téma: psychologická próza*, Hradec Králové 1994, edd. Jan Dvořák, Nella Mlsová, s. 167–174). Na intertextovou návaznost a biblické motivy ve Fuksově díle se zaměřila Drahomíra Vlašínová ve statických otištěných v souboru jejich textů nazvaném *Pohledy na českou literaturu dvou století* (Opava 2000, s. 144–156). Autorovu knižní prvotinu jako existenciální podobenství charakterizovala Jiřina Táborská v interpretačním hesle *Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 279–288), heslo přibližuje rovněž kritickou recepci románu a jeho místo v kontextu autorova díla. Zejména kompozici prvních dvou autorových románů sledoval František Všečička v příspěvcích *Dualita Pana Theodora Mundstocka* (Česká literatura 1973, č. 3, s. 262–270) a *Kompozice Fuksova románu Variace pro temnou strunu* (Česká literatura 1972, č. 1, s. 65–71). Kontext vzniku, rovinu postav a funkci návratných motivů v autorově románové prvotině přibližuje srovnávací studie Jitky Vopravilové *Jiří Weil, Život s hvězdou a Ladislav Fuks, Pan Theodor Mundstock* (in *Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Řada bohemistická* 1990, s. 59–75). Na základě teorie množin analyzovala Daniela Hodrová Fuksův román Variace pro temnou strunu v příspěvku *Umění množin. Variace Ladislava Fukse* (Orientace 1968, č. 6, s. 88–94). Porovnání časopisecké a knižní verze novely Spalovač mrtvol, její místo ve vývoji autorovy tvorby i kritický ohlas vydání zkoumal Milan Zelenka ve studii *Fuksův souboj se zlem. Na okraj novely Spalovač mrtvol* (Romboid 1990, č. 8, s. 72–77). Román Myši Natalie Mooshabrové jako

klíčové dílo druhého autorova tvůrčího období detailně přiblížil Luboš Merhaut ve studii *Nelehká cesta za poznáním zla* (Česká literatura 1989, č. 5, s. 398–412).

Českou experimentální prózu, zejména tvorbu Věry Linhartové, v souvislosti se vztahem literatury a ideologie i souběžnými francouzskými debatami na toto téma sledovala Veronika Košnarová v příspěvku *Česká experimentální próza 60. let jako reakce na ideologizaci literatury* (in Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica, Studia Moravica 4, 2006, s. 175–183). Na celek autorčina díla (poezie, próza) se zaměřila Marie Langerová v eseji *Za zdí* (in *Fragmentsy pohybu. Eseje o české poezii*, Praha 1998, s. 73–87). Stručné charakteristiky prvních pěti próz autorky s biografickým a kulturním kontextem doby jejich vzniku přiblížil J. F. Typlt ve stati *Zadoslovučinění* (in Věra Linhartová: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Přestořeč*, Praha 1993, s. 348–367). Analýzu subjektu obsaženého ve struktuře autorčina díla (typologizace jeho funkcí, sledování jeho proměn v konfrontaci s řečí a se světem) provedla Sylvie Richterová ve studii *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové* (in *Slova a ticho*, Praha 1991, s. 13–34). Tatáž autorka se k dílu Linhartové vrátila v dalších příspěvcích, souhrnném medailonu a stati věnované vícejazyčnosti v české literatuře, otištěných v souboru *Místo domova* (Praha 2004, ed. Petr Šrámek, s. 132–152). Soustavněji se dílu Linhartové, zejména jeho jazykové stránce, věnoval Bronislav Pražan. S Olegem Susem se podílel na dvou rozsáhlých analytických studiích *Teorie slova jakožto energetického pole v díle Věry Linhartové* (Estetika 1970, č. 1, s. 27–48) a *Proměny kontextu a významotvorného principu v próze Věry Linhartové* (Česká literatura 1970, č. 1, s. 60–80), sám se ve stati *Trojrozměrné slovo a trojrozměrné myšlení* (Host do domu 1969, č. 12, s. 16–21) věnoval magické funkci slova v autorčiných prózách. Na jazyk, jeho podoby a funkci v díle Linhartové z prvního období se zaměřil rovněž Radko Pytlík v přehledové studii *Promluvy a hry Věry Linhartové* (Česká literatura 1969, č. 1–2, s. 159–178). Receptní aspekty autorčiných textů sledovaného období připomíná stať Aleny Přibáňové *Strukturální čtenář v prózách Věry Linhartové ze šedesátých let* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/ 1996, č. 43, s. 41–51). Schopnost autorčiných promluv transformovat se do obrazů jako východisko k teorii postihující celek jejího díla zvolila Daniela Hodrová ve studii *Umění projekce. Meziprůzkum Věry Linhartové* (Orientace 1968, č. 3, s. 27–34). Tatáž autorka zkoumala zejména prostřednictvím interpretace úvodního textu knihu Věry Linhartové *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* jako reakci na schematizující realistickou literaturu v hesle *Věra Linhartová: Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 304–312). Dva „mezerovité“ texty (Ubývání hlásky M, Twor) z různých tvůrčích období analyzoval Xavier Galmiche ve srovnávací studii *Hledání původního „objektu“ v „mezerovitých“ textech Věry Linhartové* (in Literární archiv 2003/04, č. 35–36, s. 219–227). Konstanty autorčina díla zkoumají dále studie Milana Suchomela *Překročit práh nemožného. Věra Linhartová předtím a potom* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 153–157) a Zuzany Stolz-Hladké *Text jako tvořivá paměť u Věry Linhartové* (in *Česká literatura na konci tisíciletí, sv. 2. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 2001, ed. Daniel Vojtěch, s. 557–565). V souvislosti s obecnějšími tendencemi české prózy sledované doby a s autorovou knižní prvotinou zkoumal Pujmanův román *Prevít a zvířátka* Jan Adam ve studii *Boj a hra* (Orientace 1970, č. 2, s. 90–95). Hyperbolu jako základní princip vyprávění v tomto románu přiblížil Miroslav Petříček jr. v doslovu *Prevít proti všeobecnému spiknutí* (in Petr Pujman: *Prevít a zvířátka*, Praha 1992, s. 171–173).

Životu a dílu Edvarda Valenty byla věnována sborníková publikace *Edvard Valenta. Sborník z konference* (Prostějov 1996). Na rozbor klíčového motivu novely Trám se zaměřil Jiří Galík v příspěvku *Téma náhlého prozření ve Valentově novele Trám* (in Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemica 65, 1993, s. 43–49). Hrubínově próze Zlatá reneta se v kontextu autorova dramatického díla nejpodrobněji věnoval Jiří Poláček ve studii *Břímě lásky a smrti. K dramatické a prozaické tvorbě Františka Hrubína* (Česká literatura 1980, č. 4, s. 360–376).

Proměny prózy se společenskou tematikou na dílech autorů mladší a střední generace (mj. Jan Procházka, Ivan Kříž, Karel Ptáčník, Lenka Hašková, Jan Trefulka, Ladislav Bublík či Ivan Klíma) sledoval Tomáš Kubíček ve stati *Próza budovatelských iluzí. Česká próza 50. a 60. let na cestě od beznadějně šťastných zítřků* (Host 2000, č. 9, s. 30–36). Na ni volně navazuje stať téhož autora sledující později vznikající prozaická díla charakteristická zejména napjatým vztahem individuálních lidských osudů a „velkých dějin“ nazvaná *Deziluzivní anamnézy a životní bilance. Prozaická zkušenost druhé poloviny 60. let* (Tvar 2002, č. 15, s. 17–19). Putíkův tvůrčí vývoj s odkazy na autorovy publicistické počátky a na rozrušování striktních žánrových hranic sledoval Vladimír Karfík v příspěvku *Brány přímočarých* (Orientace 1970, č. 1, s. 84–88).

Autorovu poetiku prostřednictvím přehledných a vyvážených analýz jednotlivých románových prací nejdůkladněji přiblížil Květoslav Chvatík v monografii *Svět románů Milana Kundery* (Brno 1994). Dílo rovněž sledoval v širším kontextu jako součást evropské románové tradice. Na celkové postižení života a tvorby autora se zaměřila Helena Kosková v knižní publikaci *Milan Kundera* (Jinočany 1998). Kunderovu románovou poetiku z hlediska novějších podnětů teorie vyprávění zkoumal Tomáš Kubíček v práci *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno 2001). Esejistickou formou sledovala autorovy románové práce Eva Le Grandová v knize *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc 1998). Systém motivů a vztahů mezi motivy v rámci celku Kunderova románového díla (bez ohledu na hranice jednotlivých románů) ve filozoficky orientované práci *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha 2005) přiblížil Jakub Češka. Uvedené monografické knižní práce v příslušných přehledech většinou rekapituluji starší literaturu k tématu. Zprávu o reflexi Kunderova díla v anglojazyčné kritice podal Petr A. Bílek v příspěvku *Kunderovské anglofonní reflexe* (Tvar 1996, č. 14, s. 17–18). Tentýž autor zhodnotil rovněž recepci Kunderova díla domácí literární kritikou (od padesátých let) ve stati *A Journey of a Name from the Realm of Reference to the Realm of Meaning. The Reception of Milan Kundera within the Czech Cultural Context* (Kosmas 2003/2004, č. 1, s. 15–27). Francouzský kontext sledoval Jean Bessière v přehledové stati *The Reception of Milan Kundera in France* (Kosmas 2003/04, č. 1, s. 1–14). Kunderovo románové dílo jako palimpsest zkoumal Peter Bugge ve studii *Clementis's Hat; or, Is Kundera a Palimpsest?* (Kosmas 2003, č. 2, s. 1–26), text sleduje rovněž recepci autorova díla v Dánsku. Přehled ohlasu tohoto díla v britském prostředí shrnuje stať Michelle Woodsové *A Very British Bohemian? The Reception of Milan Kundera and his Work in Great Britain* (Kosmas 2003, č. 2, s. 27–43). Vaculíkovu románů Sekyra nebyla kromě výrazného dobového kritického ohlasu věnována systematictější odborná pozornost. Milan Zeman v hesle *Ludvík Vaculík: Sekyra* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 339–351) při jeho interpretaci vycházel z motivické analýzy a rozboru použitých vypravěčských postupů, zachytil rovněž výraznější příspěvky z kritické diskuse, kterou vydání iniciovalo. Srovnání jazyka Vaculíkovy Sekyry

a Fuksova souboru próz *Smrt morčete* provedl Alexandr Stich ve studii *O jazyce dvou současných autorů* (Naše řeč 1990, č. 3, s. 113–126).

Životním osudům a dílu autorů postižených komunistickým režimem je věnována knižní publikace Jana Lukeše *Stalinské spirituály. Zkušenost politických vězňů 50. let v české próze* (Praha 1995). Kromě vyličení historického kontextu doby obsahuje medailony jednotlivých osobností (Jiřího Hejdy, Jiřího Muchy, Karla Pecky, Jiřího Stránského a Jana Beneše) se stručnou rekapitulací biografie a charakteristikou díla; publikace je rovněž doplněna o seznam další literatury k tématu.

Dosud nejdůkladnější analýzu detektivní trilogie Josefa Škvoreckého a Jana Zábřany provedla Alena Macurová ve studii *K aktualizaci výstavby textu a aktivizaci jeho recepce. Prostředky a postupy jednoho typu detektivní prózy* (Slovo a slovesnost 1990, č. 1, s. 21–50).

Souborné vydání všech prozaických knih Karla Michala doplnila editorka *Komentářem* s poznámkami k vydávání autorova díla a dalšími doplňkovými texty (rozhovor a vzpomínka na Karla Michala; in Karel Michal: *Soubor díla*, Praha 2001, ed. Milena Masáková, s. 667–712). Prózy Karla Michala ze souboru *Bubáci* pro všední den a autorovo pojetí komiky a satiry ve srovnání s dobovými texty Ivana Vyskočila a J. R. Picka charakterizoval Oleg Sus ve stati *Tři z „nové vlny“ satyrů* (in *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1963, s. 85–102).

Dynamické střídání dramatického, lyrického a epického principu v poetice Šotolova prvního historického románu sledoval Milan Jankovič v interpretační studii *Jiří Šotola. Tovaryšstvo Ježíšovo* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 397–410). Jazykem tohoto díla se detailněji zabýval Karel Hubáček v příspěvku *Ke stylu historické prózy. Jiří Šotola: Tovaryšstvo Ježíšovo* (Texty 1970, č. 6, s. 32–37). Životní osudy Jaroslava Durycha v částečně vzpomínkově laděném zpracování syna Václava, zásadní recenze a studie, mj. Patočkův esej o novele *Boží duha*, a bibliografii autorova díla i sekundární literatury shrnuje svazek *Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm* (Brno 2000, edd. Jan Šulc, Jiří Kudrnáč, Karel Komárek). Přehledovou studii o celku autorova díla publikoval Jaroslav Meď pod názvem *Prolegomena k četbě Jaroslava Durycha* (in *Spisovatelé ve stínu, 2.*, rozšířené vydání Praha 2004, s. 75–79). Analytické studie k Durychovým prózám ze sledovaného období shrnula Martina Jiroušková v práci *Interpretace próz Jaroslava Durycha II* (Tvar 2004, Edice Tvary, sv. 2). Drobnější příspěvky k textům vzniklým v závěrečné fázi autorova života obsahuje sborník *Bloudění časem a prostorem. Jaroslav Durych známý i neznámý* (Hradec Králové 1997, edd. Jan Dvořák, Nella Mlsová). Vzpomínkový esej a bibliografii díla Františka Křeliny obsahuje publikace Mojmíra Trávníčka *O Františku Křelinovi* (Havlíčkův Brod 2003). Cenné poznámky ke genezi prózy *Každý své břímě* i k jejím ohlasům shromáždila editorka souboru Marie Havránková v *Komentáři* k vydání v České knižnici (in František Křelina: *Amarú, syn hadí; Každý své břímě*, Praha 2003, s. 476–497).

Souborné vydání prozaických knih Ladislava Dvořáka bylo doplněno podrobným edičním komentářem (in Ladislav Dvořák: *Jak hromady pobitých ptáků*, Praha 1998, ed. Robert Krumphanzl, s. 531–575) obsahujícím kromě údajů o vydáních jednotlivých titulů a poznámekového aparátu též bibliografii recenzí či dalších textů o autorově díle a kalendárium, sledující běh jeho života.

Rekapitulaci dosavadní literatury o Bedřichu Svatošovi a stručnou charakteristiku jeho prací, rovněž souborů *Krůpěje* zašlého času a *Tváří do světa*, obsahuje příspěvek

Vladimíra Novotného „*Nenápadný zjev v české literatuře*“. *Nad exilovou tvorbou spisovatele Bedřicha Svatoše* (in *Bedřich Svatoš. Osud českého spisovatele ve 20. století*, Milín 2001, s. 163–178). Konferenční sborník, v němž byl text otištěn, obsahuje další příspěvky k osudu a dílu tohoto autora.

Dosud nejucelenější pohled na básnické, prozaické i esejistické práce Milady Součkové zprostředkovává sborník *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha 2001, ed. Michal Bauer). Především téma paměti v autorčině díle opakovaně a různými metodami zkoumala Alena Zachová v souboru studií *Mýtus jako paměť prózy* (Hradec Králové 2002, zejm. s. 19–48). Interpretační pasáže věnované textům Milady Součkové vznikajícím či poprvé publikovaným ve sledovaném období a stručný přehled dobových aktivit Egona Hostovského obsahuje knižní práce Vladimíra Papouška *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu 1938–1968* (Jinočany 2001). Dílu Egona Hostovského byly věnovány monografie Františka Kautmana *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha 1995), Vladimíra Papouška *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru* (Jinočany 1996) a jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského* (Praha 1996). Tématu se týkal rovněž blok referátů otištěný ve sborníku *Hlavní téma: psychologická próza* (Hradec Králové 1994, s. 39–90). Hostovského romány z dob exilu přibližují příspěvky Jiřího Pistoria a Jana Tumlíře ze sborníku k autorově jubileu *Padesát let Egona Hostovského* (New York 1958, ed. Jiří Pistorius).

Biografii Jana Čepa po odchodu do exilu zpracoval převážně na základě pramenných materiálů Mojmir Trávníček v publikaci *Pouť a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa* (Brno 1996, k tématu zejm. s. 153–167). Základní rysy autorovy esejistiky shrnul Jaroslav Med v příspěvku *Svět esejů Jana Čepa* (in *Od skepse k naději*, Svitavy 2006, s. 137–140). Tématu je věnována rovněž část příspěvků z konference o životě a díle Jana Čepa otištěných v časopise *Česká literatura* (1998, č. 6; 1999, č. 1, s. 73–88). Soubor knižně vydaných projevů v autorových spisech byl doplněn doslovem editorů – Bedřicha Fučíka a Mojmir Trávníčka – přibližujícím mj. okolnosti vzniku těchto textů (in Jan Čep: *Samohlasy a rozhovory*, Praha 1997, s. 306–315).

■ Drama

Vývoji dramatu ve sledovaném období se souhrnně věnoval Pavel Trensý v monografii *Czech Drama since World War II* (New York 1978). Výklad, členěný do tří kapitol zaměřených na lyrické, „politické“ a absurdní drama, popisuje zejména hry klíčových osobností sledovaného období (mj. František Hrubín, Josef Topol, Ludvík Kundera, Václav Havel, Ivan Vyskočil či Ladislav Smoček). Díla těchto autorů přiblížil rovněž Josef Herman v sérii časopiseckých příspěvků tvořících jakési dějiny poválečného dramatu ve zkratce. Jednotlivé texty byly tištěny pod souhrnným titulem *Kapitoly z dějin české dramatiky po roce 1945* (případně *Kapitoly z dějin českého dramatu* či *Kapitoly z české dramatiky*), doplněným příslušným podtitulem. Ke sledovanému období se vztahují díly: *VIII. Básnické drama Františka Hrubína* (Amatérská scéna 1992, č. 1, s. 10–11); *IX. Básnické drama Josefa Topola, Františka Pavlíčka, Ludvíka Aškenazyho* (č. 2, s. 10–12); *X. Konec masopustu Josefa Topola* (Amatérská scéna 1992, č. 3, s. 10–11); *XI. Ve jménu Bertolta Brechta* (č. 4, s. 10–11); *XII. Mezi Čechovem a Brechtem* (č. 5,

s. 10–11); *XIV. Satirické komedie Vratislava Blažka* (č. 7, s. 10–11); *XV. Divadla malých forem I. – Reduta* (č. 8, s. 10–11); *XVI. Divadla malých forem II. – Zábradlí a Semafor* (č. 9, s. 10–11); *XVII. Václav Havel* (č. 12, s. 10); *XIX. Václav Havel II* (Amatérská scéna 1995, č. 1, s. 10–11); *XX. Ivan Klíma* (č. 2, s. 10–11); *XXI. Absurdní drama pokračuje* (č. 3, s. 10–11); *XXII. Josef Topol II* (č. 4, s. 10–11). Cenný příspěvek k tématu dále představuje publikace Bohuslava Hoffmanna *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století. Ukázky s komentáři* (Praha 1992). Je rozdělena do kapitol obsahujících vždy fragment textu hry určitého autora (ze sledovaného období např. Miloslava Stehlíka, Františka Hrubína, Ivana Vyskočila, Jiřího Suchého, Václava Havla, Josefa Topola, Milana Uhdeho, Ivana Klímy či Milana Kundery) a úvodní komentář shrnující její děj, případně zaměřený na stručnou charakteristiku postav či jazyka dramatu.

Přehled o celku dobové dramatické produkce zprostředkovávají dále soubory textů (studií, referátů, recenzí, dalších příspěvků z odborného tisku či doslovů z knižních vydání) předních teatrologů, dramaturgů a dalších divadelních odborníků. Svě stati, vycházející od 60. let, shrnul Karel Kraus do rozsáhlé knižní publikace *Divadlo ve službách dramatu* (Praha 2001, ed. Jana Patočková). Detailněji, prostřednictvím analytických studií, se v něm zabýval zejména dramatikou Františka Hrubína a Josefa Topola. Spíše drobnější recenze a glosy týkající se konkrétních inscenací, opakovaně však analyzující rovněž dramaturgickou práci i texty her, zahrnuje výběr z divadelní publicistiky Sergeje Machonina *Šance divadla* (Praha 2005, edd. Terezie Pokorná, Barbora Topolová). Teatrologické studie Zdeňka Hořínka z let 1965–94 věnované dílu českých i světových dramatiků obsahuje práce *Cesty moderního dramatu* (Praha 1995); autor zde výstižně hodnotí zejména texty Ladislava Smočka a poetiku her Václava Havla. Cenné postřehy k dramatické tvorbě Františka Hrubína, Milana Kundery, Josefa Topola a Václava Havla obsahují studie Paula Trenskyho zařazené do sborníku *Czech Literature since 1956. A Symposium* (New York 1980, edd. William E. Harkins, Paul Trensky). Stati Leoše Suchařípy o divadle, publikované v 60. letech v časopise *Divadlo*, shrnuje kniha *Pravidla hry* (Praha 1998, ed. Jaroslav Etlik). Vedle teoretických příspěvků přetiskuje též analytické práce týkající se dramatu Josefa Topola, Miloslava Stehlíka a Václava Havla. Grossmanovu teoretickou a recenzní činnost shrnují dva svazky z řady knižních publikací, věnovaných autorově osobnosti a dílu: *Jan Grossman 4. Texty o divadle. První část* (Praha 1999, edd. Miloslav Klíma, Jan Dvořák, Zuzana Jindrová) a *Jan Grossman 5. Texty o divadle. Druhá část* (Praha 2000, edd. Miloslav Klíma, Jan Dvořák, Zuzana Jindrová). Zprostředkovávají kromě obecných úvah o zásadách dramatické práce, historických proměnách jejích specifických forem (Laterna magika) také obraz o tehdejší dění na různých divadelních scénách (Ostrava, Brno). Dobové inscenace téhož autora v úplnosti zachycuje kniha *Jan Grossman 6. Post scriptum* (Praha 2001, ed. Miloslav Klíma), výběrově rovněž další svazek téhož projektu – *Jan Grossman 2. Inscenace* (Praha 1997, edd. Marie Boková, Miloslav Klíma). Dramatiku přelomu let 1961–62 – zejména hry Miloslava Stehlíka, Ludvíka Kundery, Františka Hrubína a Milana Kundery – sleduje popularizační formou (text je uspořádán jako dialog) Jan Kopecký v knižní publikaci *Dramatický paradox* (Praha 1965). Soubor svých dobových reflexí původního domácího repertoáru (divadlo Semafor, Milan Kundera, Miroslav Horníček, Ivan Vyskočil atd.) i obecnějších úvah o dramatu, divadle, herectví či režijní práci připravil Jan Císař k vydání pod názvem *Divadla, která našla svou dobu* (Praha 1966).

Na interpretaci uvedeného motivického okruhu a jeho proměny v Hrubínových hrách Srpnová neděle, Křišťálová noc a Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách se zaměřila Alena Štěrbová ve studii *Hrubínovo lyrické drama. Motiv naděje v Hrubínových divadelních hrách* (in *Literární věda osudem i volbou*. Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity, Literární věda, č. 4, 2000, s. 125–129). S odkazem na prvky čechovovské dramatiky interpretoval Hrubínovo první drama Václav Königsmark v příspěvku *František Hrubín: Srpnová neděle* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 196–203). Na konverzační rozvolněnost dialogu v tomto dramatu a příčiny tohoto jevu upozornil Miroslav Kačer ve studii *Výstavba dialogu ve hře Františka Hrubína Srpnová neděle* (Česká literatura 1963, č. 5, s. 361–374). Práce rekapituluje starší literaturu k tématu.

Životní osudy Vratislava Blažka sleduje kniha Marie Valtrové *Vratislav Blažek. Hráč před bohem a lidmi* (Praha 1998) obsahující četné ukázky z různorodých beletristických (autorovy nedopsané vzpomínky, fragmenty jeho povídek) a dokumentárních či memoárových textů. Blažkovým hrám se v podnětných studiích *Nepřijemné pohádky* (in Vratislav Blažek: *Třetí přání*, Praha 1967, s. 95–111) a *Český muzikál* (in Vratislav Blažek: *Šeherezáda*, Praha 1967, s. 71–78) věnoval Jan Císař. Divadelní i rozhlasovou dramatikou Ludvíka Aškenazyho přiblížil Jindřich Černý ve studii *Aškenazyovská etuda* (Divadlo 1968, září, s. 37–43).

Dramatiku Ludvíka Kundery detailně analyzoval Bořivoj Srba v obsáhlé monografii *Více než hry. Dramatická tvorba Ludvíka Kundery* (Brno 2006). Kromě vlastních dramatických prací, sledovaných v kontextu doby vzniku, v ní zkoumá rovněž autorova programová východiska a vazby na paralelně vznikající básnickou či esejistickou tvorbu. Na význam Kunderovy hry Totální kuropění ve vývoji domácího dramatu a na její souvislosti s brechtovskými podněty upozornil Dušan Jeřábek v dobové stati *Emocionální hodnoty brechtovského divadla a první hra Ludvíka Kundery* (in *Cesty k dnešku*, Brno 1964, ed. Oleg Sus, s. 117–138). Stručnou rekapitulaci prvního období Kunderovy dramatické tvorby provedla dále Alena Štěrbová ve studii *Dramatické texty Ludvíka Kundery z let 1961–1970* (in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemica* 8, 2000, s. 87–93).

Studii Jána Roznera *Majitelé klíčů neboli mnohovýznamovost literární a filozofická* (s. 127–153), ukázky z recenzního ohlasu i z dalších dobových úvah obsahuje vydání hry Milana Kundery *Majitelé klíčů* (Praha 1964). Analýzy režie, scénografie i dalších prvků uvedení této hry na nejvýznamnější domácí scéně shrnuje publikace Otomara Krejčí, Josefa Svobody a Jindřišky Hirschové *Milan Kundera – Majitelé klíčů. Rozbor inscenace Národního divadla v Praze* (Praha 1964). Práce je doplněna seznamem dalších textů věnovaných tématu. Na vztah Kunderovy hry (rovněž autorových souběžně publikovaných teoretických úvah) k myšlení J.-P. Sartra upozornila Katérina Halová v příspěvku *Jean-Paul Sartre a Milan Kundera* (in *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 1* (Praha 2006, s. 485–492).

Na své starší práce o dramatice Josefa Topola navázala Alena Štěrbová v monografii *Metaforické hry Josefa Topola* (2., doplněné vydání Olomouc 2003), soustředěné na analýzu deseti autorových her. Zejména vazby mezi sémantickou složkou Topolovy dramatické a básnické tvorby sledoval David Kroča v knižní publikaci *Poetika dramatu a básně Josefa Topola* (Brno 2005). Přehledově se vývoji Topolovy dramatiky dále věnoval Jan Císař ve studii *Čas lásky a smrti* (Divadlo 1969, únor, s. 32–39). Shrnutí kritické recepcce

Topolova díla provedl a na novou interpretaci celku jeho díla (zejména na vazbu mezi dramaty ze 60. a 70. let) se zaměřil Zdeněk Hořínek ve stati *Josef Topol 1995* (Divadelní revue 1995, č. 3, s. 65–72). Drama Konec masopustu a jeho souvislosti s tendencemi čechovovské i brechtovské dramatiky přiblížil Václav Königsmark v interpretační studii *Josef Topol: Konec masopustu* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 258–267). Stavbu dialogu v této hře ve srovnání s dialogem Hrubínovy Srpnové neděle sledoval Václav Vitvar v textu *Několik poznámek k výstavbě dialogu v současném dramatu* (Naše řeč 1962, č. 3–4, s. 87–99). Sémantiku dialogu opět prostřednictvím srovnání – vedle Hrubínova dramatu též s Kunderovými Majiteli klíčů – analyzoval Mojmír Otruba v příspěvku *Poznámky k sémantice Topolova dialogu* (Souvislosti 2006, č. 3, s. 169–185). Text pěti Topolových dramát (Konec masopustu, Kočka na kolejích, Slavík k večeři, Hodina lásky, Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje) s doprovodnou dokumentací k inscenování, záznamem kritického ohlasu, studií editorky i dalšími cennými materiály shrnuje publikace *Josef Topol a Divadlo za branou* (Praha 1993, ed. Barbara Mazáčová).

Charakteristiky kabaretů a malých scén a rozbor zejména písňového repertoáru jejich inscenací obsahuje monografie Josefa Kotka *Dějiny české populární hudby a zpěvu. 1918–1968* (Praha 1998, s. 309–326). Texty z pořadů uváděných Ivanem Vyskočilem a Jiřím Suchým v dobách společného působení i z pozdějších let existence divadel malých forem (Divadlo Na Zábradlí, Semafor, Paravan) doplněné ohlasy dobového tisku shrnuje sborník *Začalo to Redutou* (Praha 1964, ed. Iva Hercíková). Publikace obsahuje rovněž studii Jana Císaře *Z malého se stává velké* (s. 291–300). Také souborné vydání prvních her uváděných na scéně Semaforu (Jiří Suchý: *Semafor. Člověk z půdy, Taková ztráta krve, Jonáš a tingltangl*, Praha 1964) zahrnuje další dokumentární materiál. Kromě eseje Miroslava Horníčka (s. 193–213) se jedná zejména o hlasy z dobových diskusí, vzpomínky či komentáře protagonistů a fragmenty dobových kritik. Poslední uvedenou hru podrobněji analyzoval Pavel Janoušek v hesle *Jiří Suchý: Jonáš a tingl-tangl* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 223–235). Základní biografické údaje, ukázky ze studií a recenzi pojednávajících o díle J. R. Picka, autorovy texty, vzpomínky přátel i seznamy knižních a časopiseckých publikací obsahuje kniha *Pickanterie. Koláž ze života a díla satirika J. R. Picka* (Praha 1995, ed. Eduard Světlík). Rozbor her Trafikant Jan a Jak jsem byl zavražděn s obecnou charakteristikou dramatické tvorby tohoto autora spojil Antonín Brousek v příspěvku *J. R. Pick – dramatik?* (Divadlo 1964, č. 2, s. 60–66). Ukázky z repertoáru satirického divadla Večerní Brno prokládané rozhovory s jeho uměleckými pracovníky a dobovými kritickými texty obsahuje svazek *Kabaret Večerní Brno* (Praha 1965); práce je doplněna studií Miloše Rajnuše o vývoji scény a jednotlivých představeních, jež uvedla v prvním období své existence. Dramatickému dílu Milana Uhdeho je věnována studie Zdeňka Hořínka *Milan Uhde od ironie ke katarzi* (Svět a divadlo 1996, č. 2, s. 152–158). Analýzu hry Král-Vávra, zejména jejích satirických prvků a motivů reagujících na aktuální společenskou situaci, provedla Klára Kovářová ve studii *Uhdeho Král-Vávra a jeho inscenace ve Večerním Brně* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Theatralia. Řada teatrologická /Q/ 2003, č. 6, s. 80–89).

Vůdčí osobnost Studia Ypsilon, výtvarníka, autora či spoluautora většiny her, jeho dílo i pojetí dramatiky přibližuje knižní práce *Jan Schmid: režisér, principál, tvůrce slohu* (Praha 2006, Jan Dvořák, Jaroslav Etlík, Bohumil Nuska a kol.). Výbor z textů Jana Schmidy byl v knižním vydání doplněn rozhovorem s autorem, jeho vlastními

komentáři a úvahami a statí Zdeňka Hořínka *Cesta Jana Schmida dramatika* (Jan Schmid: *Třináct vůní*, Praha 1992, s. 378–381). Schmidovy teoretické úvahy o divadle či jednotlivých inscenacích, vzpomínky, rozhovory a další texty shrnuje soubor *Můj divadelní svět. Možná nejen divadelní* (Praha 2006). Prvky mystifikace, jež představuje hlavní spojující princip mezi rozhlasovými pořady z fiktivní vinárny U Pavouka a texty Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka pro Divadlo Járy Cimrmana, zkoumal Jiří Vondráček ve studii *Hra na skutečnost. Od rozhlasového pořadu Vinárna U pavouka k Divadlu Járy Cimrmana* (in Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek: *Vinárna U Pavouka*, Praha 1998). Kniha, v níž byla studie otištěna, obsahuje především texty vysílané původně rozhlasem. Souborné vydání her tohoto divadla nazvané *Divadlo Járy Cimrmana* obsahuje rovněž samostatný svazek *Dodatky* (sv. 12, Praha – Litomyšl 1998) zahrnující chronologicky uspořádaný přehled historie divadla a esej Přemysla Ruta charakterizující podstatné prvky komiky cimrmanovských her. Typologický rozbor tvorby Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka věnované postavě zapomenutého českého génia provedl Zdeněk Hořínek v příspěvku *Jára da Cimrman a járadacimrmanismus* (Amatérská scéna 1978, č. 11, s. 14–15; č. 12, s. 16–17). Tématu se stručně věnoval rovněž Vladimír Just v doslovu *Smysluplná hra s nesmyslem* zařazeném do výboru *Divadlo Járy Cimrmana* (Praha 1987, s. 302–307).

Rozsah uměleckých zájmů Ivana Vyskočila, jeho tvůrčí vývoj a především novátorství v oblasti divadelního umění souhrnně postihuje monografická práce Michala Čunderleho a Jana Roubala *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi* (Praha 2001). Texty her s autorovým doprovodným slovem a množstvím dalších dokumentárních materiálů shrnuje knižní publikace *Nedivadlo Ivana Vyskočila* (Praha 1996, ed. Přemysl Rut). Soubor obsahuje rovněž autorův doprovodný komentář, rozhovory, zejména však studie o Ivanu Vyskočilovi a jeho tvorbě, mj. zásadní esej Jana Patočky *Svět Ivana Vyskočila* (s. 14–18).

Medailon postihující všestranný tvůrčí záběr Václava Havla, věnovaný rovněž jeho životní dráze, vřadil Jan Vladislav do své knihy *Portréty a autoportréty* (Praha 1991, s. 213–243).

Na celek dramatiky téhož autora se zaměřila Lenka Jungmannová ve studii *Svět v dramatice Václava Havla* (in *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 1*, Praha 2006, ed. Stanislava Fedrová, s. 475–484). Soubor autorových her, vydaný v rámci projektu spisů, doprovodila podrobným komentářem editorka svazku (in Václav Havel: *Hry*, Praha 1999, ed. Eva Šormová, s. 979–1044). Byly zde přetištěny mj. i předmluvy a doslovy k vydání Havlových dramát. Havlovu Zahradní slavnost, její dobovou recepci a zhodnocení souvislostí s trendy světové dramatiky i tendencemi domácí literatury 60. let sledoval Jiří Holý v interpretační studii *Šachový hráč Hugo* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 262–273). Významový rozbor téže hry v kontextu předchozího autorova díla provedla Eva Uhlířová ve statí *K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti* (Divadlo 1964, č. 1, s. 46–51). Na prvky absurdního ozvláštnění v jazykové rovině Zahradní slavnosti a jejich obecnou sdělnost se zaměřil Miroslav Kačer ve studii *K významové výstavbě dramatické grotesky* (in *Struktura a smysl literárního díla*, edd. Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, Praha 1966, s. 215–228).

Životní osudy Pavla Kohouta, jeho veřejné aktivity i okolnosti vzniku autorových dramatických děl s připomenutím jejich kritického ohlasu i odborné reflexe prováže-

jící jednotlivá knižní vydání shrnul Pavel Kosatík v knižní publikaci *Fenomén Kohout* (Praha – Litomyšl 2001, zejm. s. 165–242). Řadou přínosných doprovodných textů, dobových recenzí, studií a esejistických prací i pozdějších komentářů a úvodem jednoho z editorů – Libora Vodičky – bylo doplněno vydání Kohoutovy hry *August August, august* (Brno 2006). Detailní analýzu dramatu Jiřího Koláře Svět náš vezdejší a Mor v Athénách sledující rovněž na kontext paralelně vznikajícího básnického díla téhož autora provedl Vladimír Karfík ve studii *Koláž v dramatu* (in *Literatura je čitelná. K moderní české próze a poezii*, Olomouc 2002, s. 162–202).

Studie Jaroslava Vostrého a Zdeňka Hořínka zaměřené na celek tvorby i jednotlivé divadelní hry Ladislava Smočka a další cenné kritické a esejistické doplňkové texty obsahuje souborné vydání Smočkova díla *Činohry a záznamy* (Brno 2002). Genezi dramatu *Královské vraždění*, vztah definitivního textu k jeho předloze – rozhlasové hře *Urhamlet* – i intertextové vazby na Shakespearovo drama zachytil Otakar Blanda v doslovu *Královské vraždění aneb Polonius* (in *Královské vraždění*, Praha 1967, s. 119–130).

■ Faktografická literatura

Vzpomínkové próze, jejímu teoretickému vymezení i podobám v české literatuře se soustavně věnoval zejména Vlastimil Válek. Část svých studií zužitkoval v monografii *K specifčnosti memoárové literatury* (Brno 1984), část zůstala v dílčích publikacích (mj. *Úvahy nad Nezvalovými memoáry*, in *Vítězslav Nezval – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*, Brno 1986, s. 161–170). Přehledem látky přispěl též autor do skript *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000, Jiří Poláček a kol., s. 33–60). S náměty k novému promýšlení nesnadno vymežitelného pole autobiografických literárních forem na základě novějších jazykovědných a literárněteoretických konceptů vystoupila Jana Hoffmannová (*Paradoxy deníkové a memoárové literatury*, Tvar 1995, č. 20, s. 1, 4) – z děl významných pro 60. léta zmiňuje ovšem jen zápisky Jana Hanče.

*

Odhlédneme-li od populárních publikací, zabývajících se životem českých cestovatelů a jejich výpravami, je sekundární literatura o cestopisu ve sledovaném období chudá. O nárys dějin a typologie žánru se pokouší heslo „Cestopis“ od Josefa Peterky (in Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha – Litomyšl 2004, s. 75–83). Sborník *Cesty a cestování v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem 1995) se moderního cestopisu dotýká jen vzdáleně. Informace o cestopisech 60. let a jejich kritické reflexi jsou tak uloženy převážně v dobové literární publicistice, například v přehledové recenzi Jiřího Opelky z roku 1962 *Cestopis je mrtev?* (in *Nenáviděné řemeslo*, Praha 1969, s. 97–101), v zamyšlení Vladimíra Forsta nad edicí Orbisu Cesty (*Cestopisy, cestopisy...*, Impuls 1968, č. 4, s. 284–287) či například v rozhovoru s Jiřím Sixtou, redaktorem edice Kolumbus, již pro literaturu faktu vydávala Mladá fronta (*Nad půlstovkou titulů...*, *Zlatý máj* 1970, č. 7, s. 477–480).

*

Úvahy o literatuře faktu se v českém a zároveň slovenském prostředí začaly objevovat spolu s ustavováním specifického povědomí žánru v 60. letech (sborník *O umelecko-náučné literatuře*, Bratislava 1963, s příspěvkem mj. Zdeňka Heřmana). V souvislostech této diskuse bylo třeba od nového čtenářsky přitažlivého typu literární produkce na rozhraní naučné popularizace, vědecké literatury, žurnalistiky a populární beletrie odlišit avantgardní projekty umělecké prózy, počítající s náhradou fabulovaného románu prózou reportážních či faktografických základů (mj. Růžena Grebeníčková: *Poznámky k literatuře faktu*, Divadlo, 1964, č. 4, s. 8–12). Pokusy o teoretické vymezení literatury faktu v následujících desetiletích reagovaly na jedné straně na stoupající popularitu žánru, na druhé straně na marxistickou noetiku a z ní vycházející pojetí umělecké literatury jako prostředku poznávání skutečnosti; v těchto souvislostech se literatura faktu jevila jako příznačný literární žánr současnosti se značným uměleckým potenciálem. Rozsáhlá polemika o tomto žánru proběhla v 60. letech na stránkách časopisu *Zlatý máj* (Zdeněk Heřman: *K základním otázkám umelekonaučné literatury*, *Zlatý máj* 1961, č. 9, s. 389–392; Zdeněk Kožmín: *Několik otázek nad naučnou beletrií*, in *Otázky stylu a žánru v literatuře pro mládež*, Praha 1965, s. 223–235; Otakar Chaloupka: *Hledání tvárnosti umelekonaučné literatury*, *Zlatý máj* 1963, č. 6/7, s. 272–274; Miroslav Smetana: *Most mezi vědou a uměním*, *Zlatý máj* 1964, č. 1, s. 1–6; Zdeněk Zapletal: *Most či kontinuita?* *Zlatý máj* 1964, č. 5, s. 214–215; Otakar Chaloupka: *Fakta, fantazie, iluze*, *Zlatý máj* 1965, č. 3, s. 97–99). O soustavnější výklad žánru a jeho současného stavu se pokusili Radovan Holub v seriálu statí z časopisu *Čtenář* 1978 (č. 1 a 2, č. 6–7, s doplňkem v č. 12) a Radko Pytlík v práci *O literatuře faktu* (Praha 1987). Jejich práce, podobně jako další diskuse ze 70. a 80. let, zhodnotil Bohumil Svozil ve studii *Tzv. literatura faktu jako trvalý problém* (in *Próza obrazná i věcná*, Praha 1995, s. 93–108). Kritický komentář obsahuje rozsáhlý přehled dosavadní literatury předmětu od Milana Jurča: *Hľadanie podstaty literatúry faktu* (Tvar 1997, č. 11–13, s. 1, 4, 6). Od roku 1996 vychází *Slovník klubů českých a slovenských autorů literatury faktu* (3., doplněné a upravené vydání Pelhřimov – Praha 2003, edd. Jan Halada, Jozef Leikert). Teoretický a historický náčrt žánru pro skripta Jiřího Poláčka a kol. *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000) sestavil Jaromír Adlt (s. 89–110).

■ Populární literatura

Souborné zamyšlení nad populárními žánry v českém literárním kontextu 60. let není k dispozici. Nástin vývoje detektivní prózy ve sledovaném období i její dobové recepcie podává Josef Galík v práci *Detektivka jako organická součást literatury šedesátých let* (in *Literatura a komerce*, Olomouc 1994, s. 50–54); všímá si též výrazné kritické pozornosti, kterou žánru věnoval Oleg Sus (*Osvobozující smích nad tratolišti krve*, in *Metamorfózy smíchu a vzteku*, 2., přepracované vydání Brno 1965, s. 154–173, napsáno na okraj románu Karla Michala Krok stranou).

Hlavní tendence a autory české science fiction sleduje ve svém přehledu vývoje 20. století jednak Ondřej Neff v úvodu ke *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* (Praha 1995, s. 17–19), jednak Ivan Adamovič ve skriptech *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000, s. 133–154, o antiutopiích a dobrodružné fantastice 60. let zde s. 140–143). Vybraným dílům antiutopického charakteru se věnuje Petr Hrtánek

v monografii *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* (Ostrava 2004). Interpretaci titulní povídky stejnojmenné sbírky Josefa Nesvadby podává Daniela Hodrová ve studii *Josef Nesvadba: Tarzanova smrt* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 187–195). Na pozadí historického nástinu české science fiction ve vztahu k jejímu vývoji v angloamerickém prostředí se Nesvadbovy prózy dotýká text Jana Schneidera *Česká science fiction včera a dnes* (in *Literatura a komerce*, Olomouc 1994, s. 24–29).

V oblasti satirické a humoristické literatury věnovala dobová kritika soustředěnou pozornost odlišení „staré“ (užitkové – model 50. let) a „nové“ (umělecké) satiry. Komplexní ohlédnutí především za satirickou produkci let 1950–60 znamenala studie Josefa Hrabáka *O parodii a slovní komice u Václava Laciny a v nové české satirě vůbec* (in *Šest studií o nové české literatuře*, Brno 1961, s. 105–166). Kritickým mluvčím „nové“ satiry se stal Oleg Sus, který ve svých esejích – vesměs shrnutých do knihy *Metamorfózy smíchu a vzteku* (2., rozšířené a upravené vydání Brno 1965) – podal i její historické zdůvodnění v odkazech na tradice moderního umění (dada) a filozofie (Henri Bergson). Schéma historického vývoje od 50. do 60. let načrtl Radko Pytlík v příspěvku *Diferenciace žánrů v poválečném literárním vývoji* (Česká literatura 1967, č. 2, s. 153–159).

■ Literatura pro děti a mládež

Sborníky a monografie publikované v 60. letech v teoretické edici SNDK (Albatrosu) uvádíme výběrově v textu. V literárněhistorické příručce Otakara Chaloupky a Jaroslava Voráčka *Kontury české literatury pro děti a mládež* (2., rozšířené vydání Praha 1984) odrážejí pasáže o původní prozaické a básnické produkci 60. let ideologický despekt oficiální kultury 70. a 80. let k literárnímu vývoji předchozí dekadý, o řadě jeho protagonistů se nezmiňují. Vybraných děl autorské pohádky 60. let se dotkl Otakar Chaloupka ve stati *K některým souvislostem klasické a tzv. moderní české pohádky* (Česká literatura 1972, č. 4, s. 311–327). Vztahu mezi autorskou pohádkou a uplatňováním herního principu v kultuře 60. let se věnovala Svatava Urbanová v kapitole *Hra jako indikativ výrazovosti autorské pohádky* své monografické práce *Meandry a metamorfózy dětské literatury* (Olomouc 2003, s. 89–98). V přehledových studiích se tématem zabývali rovněž Jaroslav Toman (*Česká autorská pohádka 60. let*, Ladění 1999, č. 1, s. 2–7) a Věra Vařejková (*Česká autorská pohádka*, Brno 1998). Vztah Werichových pohádek k syžetové tradici žánru (zastoupené Tilleho Soupisem českých pohádek), k moderní autorské pohádce i proměňující se podobu sbírky Fimfárum popsala Věra Vařejková v brožuře *Pohádkové Fimfárum Jana Wericha* (Brno 1995). Dětské lyrice 60. let je věnován příspěvek Jaroslava Tomana *Šedesátá léta a dětská poezie* (in *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, s. 197–205). Dívčí prózu sledoval Vladimír Nezkusil ve stati *Přehledka dívčích románů* (Zlatý máj 1970, č. 5, s. 295–298), v rámci celkového přehledu žánru ji zachytila Věra Vařejková v knižní práci *Česká próza s dívčí hrdinkou* (Ostrava 1994). Kritickou diskusi o Jaroslavu Foglarovi (nejen) v 60. letech zmapoval Jiří Rambousek v příspěvku *Diskuse o Jaroslavu Foglarovi* (Ladění 2002, č. 4, s. 8–11).

■ Literatura v masových médiích

Na tvorbu nastupující generace filmařů, její kontext s literaturou i na jednotlivé tvůrčí osobnosti se zaměřil Luboš Ptáček ve studii *Nová vlna*, včleněné do synteticky koncipované práce *Panorama českého filmu* (Olomouc 2000, ed. Luboš Ptáček, s. 131–154). Publikace obsahuje rovněž texty sledující vývoj dalších druhů filmu (film historický, animovaný, dětský atd.). O celkové představení vývoje české kinematografie v šedesátých letech se pokusil Jan Žalman v knize *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu* (Praha 1993). Ze subjektivní vzpomínkové perspektivy pojednává o tomto období publikace Josefa Škvoreckého *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu* (Praha 1991); názory protagonistů nové vlny soustřeďuje soubor interview a dobové publicistiky A. J. Liehma *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost* (Praha 2001). Poetiku nové vlny českého filmu analyzují Zdena Škapová, Stanislava Přádná a Jiří Cieslar v monografii *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha 2002). Několik souhrnných studií o české kinematografii šedesátých let zahrnuje kniha Jaroslava Bočka *Kapitoly o filmu* (Praha 1968). Různé dílčí příspěvky obsahuje *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let* (Praha 1993); vztahů literatury a filmu se přímo týkají stati Marie Mravcové, Vlasty Jančové a Františka Bráblíka. Přehled filmů, jež byly ve sledovaném období natočeny, s podrobnými filmografickými údaji a stručnou charakteristikou děje obsahuje příručka *Český hraný film IV. 1961–1970* (Praha 2004); jednotlivá hesla jsou rovněž doplněna bibliografickými kapitolami čerpajícími z deníků, kulturních časopisů i z domácích a zahraničních odborných periodik. Výběrová bibliografie článků o českém filmu šedesátých let byla otištěna v časopise *Illuminace* (1996, č. 1, s. 149–158).

Filmovými adaptacemi a vztahy mezi literárními texty a filmy se zabývají mj. práce Luboše Bartoška (*Desátá múza Vladislava Vančury*, Praha 1973, zde na s. 147–169 pojednání o Marketa Lazarové), Petera Gavaliera (*Filmové perličky Bohumila Hrabala – návrat k legende*, Kino-ikon 1997, č. 2, s. 31–83) či Marie Mravcové (*Literatura ve filmu*, Praha 1990, s. 165–186 o Romanci pro křídlovku). Vztah předlohy a filmové adaptace sledovala dále Marie Mravcová ve studiích *Vladimír Körner: Adelheid* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 362–373) a *Démanty noci – literární a filmová transformace holokaustové zkušenosti* (in *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha 2007, ed. Jiří Holý, s. 213–225). Cenný dokumentární příspěvek představuje komentovaná edice scénáře Markety Lazarové (František Pavlíček, František Vlácil: *Marketa Lazarová*, Praha 1998). Na filmové ztvárnění Hrabalovy tvorby se zaměřila Stanislava Přádná v textu *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. Zamyšlení nad režijní a hereckou interpretací* (in *Filmový sborník historický I. Film a literatura*, Praha 1988, s. 199–231).

*

Chronologicky uspořádaný přehled podstatných historických okamžiků ve vývoji rozhlasového a televizního vysílání a právních norem, jež je vymezovaly, obsahuje publikace *Dějiny českých médií v datech. Rozhlas, televize, mediální právo* (Praha 2003, Barbara Köpplová a kol.). Základní informace o situaci Československého rozhlasu, jeho redakcích a programu v 60. letech shrnuje Milan Rykl v kapitole *Renesance rozhlasu*

1959–1968 přehledové práce *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha 2003, Eva Ješutová a kol., s. 289–336). Historický vývoj rozhlasové hry a dalších dramatických inscenací mapuje souborně Alena Štěrbová v knize *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (Olomouc 1995, zejm. s. 88–107). Rozhlasových experimentů 60. let se dotýká Jan Czech v publikaci *O rozhlasové hře* (Praha 1987). Knižní výběr nejlepších titulů dobové rozhlasové dramatiky přinesly dva stejnojmenné svazky *Rozhlasových her* (Praha 1965, 1969), soubory byly doplněny doslovy Dalibora Chalupy a Miroslava Suchla. Podklady pro historio- grafické i teoretické práce připravovalo v 60. letech studijní a výzkumné oddělení Čs. rozhlasu: vedle *Kapitol z dějin Československého rozhlasu I.–VII.* (1964–1968) vycházelo v redakci Jiřího Lederera periodikum *Studie a úvahy* (1963–68), v němž se problematikou rozhlasové adaptace prozaických a dramatických děl, rozhlasovostí, specifikou rozhlasové hry jako samostatného žánru zabývali například Josef Branžovský, Karel Gissübel, Dalibor Chalupa, Rudolf Lesňák, Leopold Slovák, Václav Smitka, Václav Štěpán a další. Jan Lopatka vydal interně diplomovou práci *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy* (Praha 1964; kritický autokomentář k některým závěrům otiskl ve *Studiích a úvahách* 1967, č. 1, s. 3–9, s tit. *Literatura rozhlasem prostředkovaná*). V 60. letech vzniklo také několik návodných příruček (V. Horáček: *O rozhlasové hře*, Praha 1961; Stanley Field: *Jak psát pro rozhlas a televizi*, Praha 1963; L. Slovák: *Umelecká literátura v rozhlase*, Bratislava 1965).

*

Vliv televize na formování české kultury 60. let a jejího paralelního vývoje s kulturou západní postihuje Ivan Klimeš zejména na materiálu hudebních pořadů a seriálů ve studiích *Písně pro zasněného řezníka (a lid této krajiny). Televize a pop-kultura v Československu 60. let* (Dějiny a současnost 2005, č. 3, s. 30–34). Televizním seriálům je věnována monografická práce Miloše Smetany *Televizní seriál a jeho paradoxy* (Praha 2000), jež obsahuje mj. i přehled českých televizních seriálů z let 1959–99. Kulturně-politickými souvislostmi televizního vysílání a jeho publicistickou složkou se soustavně zabývala Jarmila Cysařová v publikacích *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let* (Praha 1993) a *Televize a moc 1953–1967* (Praha 1996). Systém cenzurního dohledu nad televizním vysíláním i některé konkrétní doklady zásahů do literárně dramatických pořadů popisuje Milan Bárta v příspěvku *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968* (in *Securitas imperii* 2003, č. 10, s. 5–57).

Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů

- s. 16 Prezident Novotný na dobové známce, ocelorytina Jindřicha Schmidta
- s. 18 Ladislav Štoll: Literatura a kulturní revoluce, obálka Zdenka Seydla, 1959
- s. 19 Zpráva o Šotolově sebekritice otištěná v Literárních novinách 1959, č. 11
- s. 21 Václav Lacina, Josef Rybák a Ladislav Štoll na Sjezdu socialistické kultury, 8.–11. 6. 1959, ČTK
- s. 25 Eduard Goldstücker a Anna Seghersová na konferenci o Kafkovi v Liblicích, 27.–28. 5. 1963, ČTK
- s. 26 Arnošt Lustig, Karel Kostroun a František Gel na III. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 22.–24. 5. 1963, ČTK
- s. 29 Ján Kadár, Elmar Klos a Ida Kamińska při přebírání Oscara, 1966, repro z: Josef Škvorecký: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, 1991
- s. 30 Allen Ginsberg jako Král majáles, 1. 5. 1965, ČTK
- s. 34 Několik básní Zbyňka Hejdy, ukázka ze sborníku Podoby, typografie Jana Solpery, 1967
- s. 36 Obálka protokolu IV. sjezdu svazu československých spisovatelů, 1968
- s. 38 Projev Jiřího Hendrycha na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, přetištěný v Literárních novinách 1967, č. 26
- s. 43 Titulní stránka Literárních listů s programem Dva tisíce slov, 27. 6. 1968, č. 18
- s. 44 Karikatura Miroslava Lidáka-Hadáka Zprava dobrý, zleva tanky, srpen 1968, repro z: Ljuba Horáková: Hadák aneb Osud karikaturisty v Čechách, 1995
- s. 47 Parte Jana Palacha, 1969
- s. 48 Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů, 10.–12. 6. 1969, ČTK
- s. 55 Nakladatelský leták Severočeského nakladatelství v Liberci, 1969, soukromý archiv Aleše Zacha
- s. 58 Nakladatelský leták československého nakladatelství Růže, 1969, soukromý archiv Aleše Zacha
- s. 62 Obnovené logo nakladatelství Odeon, typografie Karla Teiga, 60. léta

- s. 66 Objednací lístek na časopis Tvář, soukromý archiv Aleše Zacha
- s. 71 Koláž Miroslava Lidáka-Haďáka Pla(y)men, Plamen 1967, č. 1
- s. 74 Ukázka obálek literárních časopisů: Sešity pro literaturu a diskusi, Tvář, Orientace, Host do domu, Plamen
- s. 80 Alfréd Radok při zkoušce hry Švédské zápalky v Městských divadlech pražských, 1961, repro z: Zdeněk Hedbávný: Alfréd Radok, 1994
- s. 80 Scénograf a režisér Laterny magiky Josef Svoboda, repro z: www.laterna.cz/people/svoboda_josef.jpg
- s. 84 Program představení Člověk z půdy, repro z: Jiří Suchý: Semafor, 1964
- s. 88 Strojopis básně Vladimíry Čerepkové, soukromý archiv Inky Machulkové
- s. 88 Medailon Inky Machulkové v časopisu My 65 1965, č. 7
- s. 93 Plakát ke hře Alfreda Jarryho Král Ubu, 1964, foto Josefa Koudelky, repro z: Josef Koudelka: Z fotografického díla 1958–1990, 1990
- s. 96 Ukázka scénografie ze hry bratří Čapků Ze života hmyzu, Národní divadlo 1965, scéna Josef Svoboda, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 99 Redakce časopisu Kulturný život, repro z: Kulturný život a slovenská jar 60. rokov, 1998
- s. 104 Juraj Špitzer v karikatuře Lubomíra Kellenbergra, repro z: Kulturný život a slovenská jar 60. rokov, 1998
- s. 107 Ukázka cenzurního zásahu v revue Světová literatura 1969, č. 3
- s. 110 Nathalie Sarrautová: Věk podezírání, obálka Libora Fáry, 1967
- s. 115 Šigedži Cuboi: Ulice plná pláštěů do deště, obálka Václava Bláhy, 1965
- s. 118 Titulní list exilového časopisu Sklizeň 1967, č. 137
- s. 123 Časopis Svědectví 1966, č. 28, obálka Ladislava Sutnara
- s. 128 Egon Hostovský: Půlnoční pacient, obálka Miloslava Fulína, 1969
- s. 133 Milan Jungmann s Janem Petrmichlem, repro z: Milan Jungmann: Literárky – můj osud, 1999
- s. 136 Ernst Fischer: Odcizení, dekadence, realismus, obálka Zdenka Seydla, 1965
- s. 138 Koláž Miroslava Lidáka-Haďáka, Plamen 1967, č. 4
- s. 142 Jiří Gruša: Verš pro kočku, Literární noviny 1963, č. 7
- s. 144 Karel Kosík v karikatuře Adolfa Hoffmeistera, repro z: A. J. Liehm: Generace, 1990
- s. 149 Zdeněk Kožmín: Umění stylu, obálka Zdenka Seydla, 1967

- s. 154 Přemysl Blažíček, archiv ÚČL AV ČR, v. v. i.
- s. 161 Zdeněk Pešat a Miroslav Červenka, archiv ÚČL AV ČR, v. v. i.
- s. 162 Felix Vodička přebírá Řád práce, 17. 4. 1969, ČTK
- s. 167 Felix Vodička, Jan Mukařovský a Roman Jakobson, archiv ÚČL AV ČR, v. v. i.
- s. 176 Báseň Františka Gottlieba Hrací mlýn a ilustrace Václava Zykunda z Básnického almanachu 1959, 1960
- s. 180 Otisk Holanovy Noci s Hamletem v časopisu Plamen 1964, č. 3
- s. 184 Ladislav Fikar, Jaroslav Seifert a František Hrubín, 60. léta, LA PNP
- s. 191 Karikatura Oldřicha Mikuláška, repro z: Karel Ptáčník: Život, spisovatelé a já, 1995
- s. 194 Kamil Bednář: O propast opřeno, obálka Pavla a Věry Brázdových, 1965
- s. 197 Jan Noha, 60. léta, foto Bohumila Straky, repro z: Vlastimil Maršíček: Nezval, Seifert a ti druzí, 1999
- s. 199 Dedikace Josefa Suchého Vilému Závadovi v knize Ocúnová flétna, 1967
- s. 204 Rukopisná odpověď Miroslava Holuba na otázku Proč píšu poezii, nakladatelský leták Mladé fronty, 1960
- s. 205 Miroslav Florian, 1959, repro z: Miroslav Florian, tisk k 50. narozeninám, 1981
- s. 210 Jan Skácel, 1967, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 211 Ilustrace Jiřího Trnky ke knize Jana Skácela Vítr jménem Jaromír, 1966
- s. 213 Rukopisná báseň z knihy Ivana Diviše Sursum, repro z: Tvar 2004, edice Tvary, sv. 14
- s. 219 Josef Hanzlík: Stříbrné oči, obálka Sylvie Vodákové, 1963
- s. 222 Ivan Wernisch: Zimohrádek, frontispis a titulní list Vladimíra Tesaře, 1965
- s. 224 Petr Kabeš, 60. léta, fotografie Bohumila Straky, LA PNP
- s. 228 Antonín Brousek, 60. léta, soukromý archiv Michala Jareše
- s. 230 Program z večera poezie Mlčet je horší, uvedeného v Docela malém divadle Litvínov, s ukázkou rukopisu Jana Zábrany, 1966
- s. 235 Ukázka z happeningu Demonstrace pro JM, repro z: Milan Knížák: Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 2000
- s. 236 Jiří Kolář: Abeceda, Dialog 1968, č. 1
- s. 238 Ladislav Novák, Ernst Jandl, Josef Hiršal, Vladimír Kafka, Gunther Falk, Friederike Mayröckerová a Heinz Gappmayr, repro z: Ztráty a nálezy. 50. a 60. léta v české literatuře, 1998

- s. 240 Václav Havel: Rozvíjené umění, 1964, repro z: Václav Havel: Antikódy, 1993
- s. 246 Jan Vodňanský: S úsměvem idiota, obálka Libora Fáry, 1969
- s. 251 Václav Hrabě, 60. léta, repro z: Václav Hrabě: Blues pro bláznivou holku, 1990
- s. 256 Nakladatelský leták k prvnímu číslu revue Analogon, 1969
- s. 258 Zbyněk Havlíček: Sen o Rembrandtovi, strojopis, 60. léta, soukromý archiv Jana Nejedlého
- s. 260 Ivan Slavík: Hlohový vítr, obálka Jaroslava Šerých, 1968
- s. 262 Jan Zahradníček: Znamení moci, obálka Oldřicha Hlavsy, 1969
- s. 262 Jan Zahradníček: Znamení moci, ukázka z časopisu Student 1968, č. 21
- s. 266 Bohuslav Reynek, fotografie Pavla Jasanského, repro z: Bohuslav Reynek: Petrkov, 1991
- s. 272 Titulní list básnické sbírky Karla Sýse Newton za neúrody jablek, typografie Ivana Urbánka, 1969
- s. 275 Jiří Kavka: První sůl, obálka Vojtěcha Jirků, 1962
- s. 282 Josef Škvorecký, 60. léta, LA PNP
- s. 286 Arnošt Lustig, foto Bohumila Straky, LA PNP
- s. 290 Ludvík Aškenazy, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 296 Pravidelná rubrika Jana Procházky v časopisu My 69 1969
- s. 299 Ivan Klíma na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 301 Karikatura Vladimíra Neffa, repro z: Karel Ptáček: Život, spisovatelé a já, 1993
- s. 305 Petr Pujman: Jeroným na pouti, ukázka typografie edice Život kolem nás, obálka Jiřího Šalamouna, 1968
- s. 305 Jiří Fried: Abel. Pohyby jednoho rána, ukázka typografie edice Život kolem nás, titulní list Zdenka Seydla, 1966
- s. 308 Miroslav Holub, 60. léta, repro z: Česká literatura 1945–1970, 1992
- s. 311 Jindřiška Smetanová, 60. léta, repro z: Václav Černý: Eseje o české a slovenské próze, 1994
- s. 316 Hana Bělohradská: Vítr se stočí k jihovýchodu, tiráž edice Život kolem nás, 1965
- s. 317 Miroslav Stoniš: Povídky pod polštář, obálka Miloslava Macka, 1965
- s. 323 Vladimír Páral, repro z: Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání, 2000

- s. 324 Vladimír Páral: Soukromá vichřice, obálka Václava Sivka, 1966
- s. 327 Bohumil Hrabal, Na hrázi č. 24, repro z: Tomáš Mazal: Spisovatel Bohumil Hrabal, 2004
- s. 330 Ilustrace Vladimíra Boudníka ke knize Bohumila Hrabala Poupata, 1970
- s. 332 Ilustrace Miloše Nesvadby z 2. vydání knihy Karla Michala Bubáci pro všední den, 1962
- s. 336 Setkání Milana Jungmanna s rodinami Ludvíka Vaculíka a Ivana Klímy, 1967, repro z: Milan Jungmann: Literárky, můj osud, 1999
- s. 339 Vladimír Körner: Štěpiny v trávě, obálka Zdenka Seydla, 1964
- s. 342 Ladislav Fuks, 60. léta, repro z: Ladislav Fuks: Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí, 1995
- s. 344 Z filmového zpracování novely Spalovač mrtvol, 1968, repro z: Josef Škvorecký: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, 1991
- s. 346 Svatba Ladislava Fukse s Giulianou Limitiovou, repro z: Ladislav Fuks: Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí, 1995
- s. 347 Věra Linhartová: Meziprůzkum nejbliž uplynulého, obálka Jiřího Müllera, 1964
- s. 350 Bohumil Nuska, 60. léta, soukromý archiv Bohumila Nusky
- s. 353 Edvard Valenta: Trám, obálka Miroslava Váši, 1965
- s. 358 Fotografie z filmu Smuteční slavnost, natočeného podle stejnojmenného románu Evy Kantůrkové, výroba 1969, premiéra 1990
- s. 360 Jaroslav Putfk: Brána blažených, obálka Jiřího Rathouského, 1969
- s. 361 Milan Kundera podepisuje Žert, vlevo Ludvík Vaculík, vpravo Ivan Klíma, foto ze IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967
- s. 363 Ludvík a Milan Kunderové, karikatura Viléma Reichmanna, Impuls 1967, č. 6
- s. 364 Ludvík Vaculík: Sekyra, obálka 3. vydání od Oldřicha Hlavsy, 1969
- s. 367 Jiří Stránský: Štěstí, obálka Jiřího Rathouského, 1969
- s. 369 Svatební fotografie Karla Pecky a Jiřiny Kottové, 1960, repro z: Jan Lukeš: Hry doopravdy, 1998
- s. 372 Milan Uhde, Jan Zábřana a Josef Škvorecký na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967, LA PNP
- s. 376 Grafická úprava Jiřího Blažka ke knize Karla Michala Čest a sláva, 1966
- s. 378 Karel Eichler: Antipašije, frontispis Jiřího Rathouského, 1966
- s. 380 Jiří Šotola během IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967, ČTK
- s. 384 Ukázka z knihy Františka Křeliny Každý své břímě, Obroda 1969, č. 12

- s. 390 Egon Hostovský s manželkou Reggíí a synem Pavlem, 1959, repro z: Egon Hostovský: Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině, 1966
- s. 392 Egon Hostovský: Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině, obálka Viléma Kříže, 1966
- s. 394 Ferdinand Peroutka (uprostřed) s Karlem Steinbachem a Juliem Firtem, repro z: Pavel Kosatík. Ferdinand Peroutka. Pozdější život, 2000
- s. 400 Oldřich Daněk: Máte rádi blázny?, obálka Ladislava Svatoše, 1962
- s. 403 František Hrubín, 1960, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 405 Rudolf Hrušínský v inscenaci hry Vratislava Blažka Třetí přání, 1958, repro z: Marie Valtrová: Vratislav Blažek, 1998
- s. 412 Ukázka scény ze hry Milana Kundery Majitelé klíčů, Národní divadlo, 1962, scénografie Josefa Svobody, repro z: Milan Kundera: Majitelé klíčů, 1964
- s. 414 Z inscenace dramatu Josefa Topola Konec masopustu v Národním divadle, 1964, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 421 Jiří Suchý maluje vývěsní štít divadla Semafor, repro z: Jiří Suchý: Tak nějak to bylo, 1998
- s. 423 Jiří Suchý a Jiří Šlitr ve hře Jonáš a tingltangl, repro z: Jiří Suchý: Tak nějak to bylo, 1998
- s. 427 Jan Schneider, foto Miroslava Jodase, repro z: Magazín hudby pro radost, 1967
- s. 431 Miroslav Výlet a Zdeněk Blažek ve hře Milana Uhdeho Král-Vávra, 1964, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 432 Ukázka z představení divadla Ypsilon Carmen nejen podle Bizeta, Jan Schmid a Jitka Nováková, scéna Jaroslava Maliny, repro z: Legenda jménem Ypsilon, 2004
- s. 435 Jan Vodňanský a Petr Skoumal v Činoherním klubu, repro z: Roman Císař et al. (ed.): Činoherní klub 1965–2005, 2006
- s. 436 Josef Škvorecký pokládá základní kámen divadla Járy Cimrmana, 1967, repro z: Vlastimil Ježek – Zdeněk A. Tichý: Šest z šedesátých, 2003
- s. 442 Ivan Vyskočil, 1959, repro z: Přemysl Rut: Ivan Vyskočil. Vždyť přece létat je o hubu, 2000
- s. 445 Václav Havel s herci Městského divadla v Kolíně při zkoušce hry Vyrozumění, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 451 Pavel Kohout, 1967, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 453 Vladimír Pucholt ve hře Ladislava Smočka Podivné odpoledne dr Zvonka Burkeho, Činoherní klub, 1966, repro z: Roman Císař et al. (ed.): Činoherní klub 1965–2005, 2006

- s. 456 Josef Topol, 60. léta, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 462 Ilja Prachař v inscenaci hry Pavla Kohouta Josef Švejek aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka, 1965, repro z: Pavel Kohout: Josef Švejek aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka, 1964
- s. 472 František Langer, foto Jana Wericha, 1965, repro z: Viktor Kudělka (ed.): František Langer – divadelníkem z vlastní vůle, 1986
- s. 475 Titulní list a frontispis knihy Otakara Štorcha-Mariena Sladko je žít, frontispis Jana Zrzavého, typografie Oldřicha Hlavsy, 1966
- s. 476 Adolf Hoffmeister: Vězení, obálka Karla Vodáka, 1969
- s. 481 Fotografie z knihy Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda Tisíc a dvě noci, 1967
- s. 485 Ukázka z knihy Miroslava Holuba Anděl na kolečkách, typografie Oldřicha Hlavsy, 1964
- s. 489 První pokračování populárně vědecké studie Miroslava Ivanova Tajemství RKZ, Literární noviny 1967, č. 17
- s. 493 Robert Kvaček – Miloslav Svoboda: Konec diktátora, obálka Jaroslava Fišera, 1968
- s. 504 Jan Cigánek: Umění detektivky, obálka Gabriely Dubské, 1962
- s. 505 I. M. Jedlička: Léon Clifton se vrací, obálka Nyklíčka – Vondráka, 1969
- s. 507 Ilustrace Zdeňka Mézla ke knize Jiřího Marka Panoptikum starých kriminálních příběhů, 1968
- s. 512 Josef Nesvadba, 1967, foto Dagmar Hochová, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001
- s. 514 Ludvík Souček, 60. léta, repro z: Zlatý máj, č. 1, 1968
- s. 516 Ilustrace Miroslava Liďáka-Hadáka ke knize J. R. Picka Ruce vzhůru, boys, 1967
- s. 519 Ilustrace Jiřího Wintra-Nepřakty ke knize Miroslava Švandrlíka Černí baroni aneb válčili jsme za Čepičky, 1969
- s. 520 Bob Hurikán: Jezdci z Arizony, obálka Káji Saudka, 1969
- s. 526 Obálka Jiřího Hadlače, Zlatý máj 1965, č. 4
- s. 527 Ilustrace Karla Hrušky k románu Jiřího Pištory Léto na draka, 1970
- s. 533 Ilustrace Vladimíra Fuky ke knize Jiřího Koláře Nápady pana Apríla, 1961
- s. 535 Karikatura Jana Wericha od Jaroslava Kándla, 1964
- s. 536 Ilustrace Zdenka Seydla ke knize Miloše Macourka Živočichopis, 1962

- s. 541 Ilustrace Josefa Palečka ke knize Stanislava Rudolfa Metráček, 1969
- s. 545 Vladimír Kórner: Adelheid, 1967, obálka předlohy k stejnojmennému filmu Františka Vlášila, 1969
- s. 547 Rudolf Kalčík: Král Šumavy, obálka 2. vydání od Oty Karlase s použitím fotografie z filmu Karla Kachyni, 1961
- s. 550 Fotografie z filmu Jiřího Menzla Ostře sledované vlaky, 1966, repro z: Ladislav Tunys: Film mění tvář, 1969
- s. 550 Z filmu Františka Vlášila Marketa Lazarová, 1967, repro z: Ladislav Tunys: Film mění tvář, 1969
- s. 553 Ludvík Kundera, 60. léta, repro z: Ludvík Kundera: Ve vánici, 1997
- s. 562 Letecký pohled na Rádio Svobodná Evropa, repro z: Petr Bednář: Spolek mrtvých stínů, 1974
- s. 562 Titulní list z knihy Jana Čepa Poutník na zemi, 1965
- s. 566 Martin Růžek a Lenka Fischerová v televizní inscenaci natočené podle knihy Arnošta Lustiga Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, 1965, repro z: Československá vlastivěda IX, Umění, sv. 4, Divadlo, 1970
- s. 568 Jaroslav Dietl, 60. léta, repro z: Helena Štvrtňová: Předčasná úmrtí II., 2001
- s. 572 Z televizního seriálu Píseň pro Rudolfa III., repro z: Ivan Klimeš: Písně pro zasněného řezníka (a lid této krajiny), Dějiny a současnost 2005, č. 3

Přílohu ve spolupráci s autory vybrali a sestavili Michal Jareš a Tomáš Pavlíček. Za souhlas s použitím obrazových materiálů děkujeme zejména Janu Nejedlému, Ince Machulkové, Jaroslavu Medovi, Bohumilu Nuskovi a Aleši Zachovi.

Poznámka

Text Dějin upravujeme podle platných Pravidel českého pravopisu z roku 1993. Současnému pravopisnému úzu přizpůsobujeme i citáty z dobových textů a názvy děl.

Rok vydání **literárních děl** uvedený v závorce standardně znamená první oficiální knižní vydání v Československu. Jiný typ a způsob publikace specifikují připojené zkratky: zkratka smz. značí samizdatové vydání, rkp. rukopis, název města místo exilového vydání. Zkratku rkp. (rukopis) připojujeme v případech, kdy je odstup od vzniku a publikace díla výraznější, tj. přesahuje období dané kapitoly. Pokud bylo dílo nejprve otištěno časopisecky, případně jde o edici, která zpřístupňuje dnes již těžko dostupné vydání (např. sborník Aktiv, reedice a komentář čas. Aluze 2000, č. 1), uvádíme je pod zkratkou čas., k níž připojujeme název zdroje, číslo a rok vydání. Strany, na kterých je dílo zpřístupněno, neuvádíme, stejně tak u textů otištěných v knižních publikacích (zde pouze in, název a rok vydání). Bibliofilie (bibl.) či soukromé tisky (soukr. tisk) evidujeme v případě, že předcházely prvnímu oficiálnímu knižnímu vydání. U sporných případů vročení se důsledně řídíme údajem v tiráži. Vzhledem k tomu, že registrujeme první knižní vydání, neuvádíme polistopadové vydání v Československu, kterému předcházelo knižní publikování v exilu. Pokud je údaj dostupný, připojujeme i informace o následných osudech díla, které ovlivnily jeho pozdější dostupnost (nedistribučováno, rozmetáno apod.). Sledujeme také případné změny v následných verzích textů (rozšířené, přepracované či upravené vydání).

Podtituly uvádíme pouze v případech, kdy mají vypovídací hodnotu (např. Obeznamení s nocí. Noví američtí básníci) a od titulu je oddělujeme tečkou. Pokud se titul knihy skládá z více názvů, oddělujeme je od sebe středníkem.

U divadelních her rozlišujeme knižní a rozmnožené vydání (vydané Českým divadelním a literárním jednatelstvím Dilia, zkratka rozmn.). Strojopisy sloužící pro interní potřebu jednotlivých divadel neuvádíme. Pokud bylo drama nejprve publikováno knižně, následující rozmnožené vydání již neuvádíme. Divadelní inscenace jsou označeny datem jejich premiéry (prem.) a kromě přesného data ještě dodáváme dobový název divadla (pouze v případech, kdy je název divadla dnes již nezřetelný či zavádějící, připojujeme upřesňující údaj, např. Divadlo československé armády, Vinohrady). Pokud předcházela premiéře ve známém divadle (která fungovala v dobovém obecném povědomí) premiéra v menším, regionálním divadle, uvádíme obě premiéry. V kapitole Souvislosti divadelního života používáme zkrácený zápis premiér.

U sekundárního zpracování literárních děl připojujeme zkratky roz., jež značí rozhlasové zpracování, f. filmové, tv. představuje televizní inscenace. V těchto případech uvádíme rok premiéry, ne výroby. Oba údaje uvádíme pouze v případech většího rozestupu data výroby a premiéry, který zpravidla vypovídá o mocenských zásazích do distribuce.

Jméno **autora** předkládáme v takové verzi, v jaké je uvedeno v knižním vydání daného díla, ať už jde o vlastní jméno, či pseudonym. Vedle pseudonymu pak do závor-ky zapisujeme vlastní jméno autora pouze v těch případech, kdy fungovalo i v jiném kontextu či období. U stálých literárních pseudonymů pak tento údaj nepokládáme za relevantní. Pokud autor knihu publikoval pod vlastním jménem, ale známý je převážně pod svým pseudonymem, uvádíme i tento údaj. U autorů, kteří mají dvě křestní jména, používáme ve výčtových pasážích zkrácený zápis, rozepisujeme je pak v místě hlavního výkladu. U ruských jmen uvádíme jenom křestní jméno, pouze v určitých případech ustáleného užívání jmen obou užíváme i zkratku otčestva (např. V. I. Lenin). U cizích jmen dodržujeme jinojazyčný pravopis i grafiku.

Citáty odlišujeme uvozovkami. Pokud citujeme z knihy, uvádíme autora a název, případně i bližší určení (doslov, předmluva), u periodik registrujeme autora, název zdroje, rok a číslo. Strany neuvádíme (s výjimkou nečíslovaných časopisů), název článku, studie apod. pouze v případě, že má vypovídací hodnotu (vynecháváme je zvláště u kratších publicistických žánrů). Zkrácený bibliografický zápis a normální písmo užíváme u krátkých, nevětných citátů. U citátů ze zákonů či jiných úředních podkladů podrobně neodkazujeme. Původní grafická proznačení citovaného textu nezachováváme.

Přehlednosti a snazší orientaci napomáhá **grafické rozlišení** jednotlivých údajů. Jméno autora proznačujeme kapitálkami, název díla, které je předmětem výkladu dané kapitoly, kurzívou, a to v pasážích, kde se jim věnujeme podrobněji. Grafické rozlišení proto nepoužíváme ve výčtech (výjimečně jen pokud nejsou díla a autoři zmíněni jinde). Opakujeme je, pokud se podrobnějšímu popisu věnujeme na více místech. Neproznačujeme tak díla, která nespádají do období, jemuž je věnována dotyčná kapitola, či se vymykají jejímu žánrovému určení a zpravidla jsou podrobněji charakterizována na jiných místech příslušných kapitol (například filmové či rozhlasové zpracování díla). Proznačujeme však názvy těch knih, které obsahují text z období, o němž kapitola pojednává, ačkoli jejich rok vydání překračuje rámec dotyčného období (např. **KAREL HÝNEK**: *Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), případně přepracované vydání díla (např. **VÁCLAV BOUKAL**: *Blázen veze pravdu v kufru*, 1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*).

Grafické proznačování přizpůsobujeme tak, aby byl vždy zdůrazněn předmět výkladu dané kapitoly. V kapitole Literární život proto neproznačujeme kapitálkami a kurzívami jednotlivá literární díla a autory, ale názvy institucí, dokumentů, nakladatelství, časopisů, slovenských autorů a jejich děl či divadel podle toho, co právě tvoří hlavní předmět výkladu jednotlivých oddílů. V kapitole Myšlení o literatuře používáme kurzívu i pro označení názvů literárněvědných statí, studií a kritik. V kapitole Drama proznačujeme jak jméno dramatika, tak dramatižátora (název předlohy dramatižace a jejího autora ponecháváme normálním písmem). Kurzívou označujeme i díla, která nebyla knižně vydána, ale pouze inscenována. V kapitole Literatura v masových médiích proznačujeme kurzívou název sekundárního zpracování, ne původní předlohy. Vzhledem k problematickému určení autorství díla zde kapitálky nepoužíváme.

A. F.

REJSTŘÍKY

Rejstříky jsou rozdělené do třech oddílů:

Rejstřík osob zachycuje jména všech osob zmíněných v textu. Preferuje obvyklá jména, pod nimiž jsou dané osoby obecně známy, v případě spisovatelů ta jména, pod nimiž vystupovali v literatuře. Jména vlastní uvádíme pouze v případě, že je daný spisovatel rovněž používal, případně pod nimi vystupoval v jiných oblastech kulturního života.

Rejstřík literárních děl uvádí knižně publikovaná literární díla, původní filmové scénáře, rozhlasové a divadelní hry a rukopisy nevydaných děl. Odkazy na jednotlivé povídky či jiné dílčí části textu zařazujeme pouze výjimečně, pokud se například staly předlohou k filmu. Názvy filmů, televizních a rozhlasových pořadů však rejstřík děl neregistruje. Jména autorů uvádíme v závorce, pokud žádné uvedeno není, jedná se o kolektivní práci (sborník, antologie apod.).

Do **věcného rejstříku** (rejstříku institucí, nakladatelství, časopisů a divadel) jsou zařazeny pouze ty organizace, jejichž činnost úžeji souvisela s literárním životem. Nezaznamenáváme proto například politické strany či sdružení.

Rejstřík osob

A

ABRHÁM, Josef, 452
ADAM Z VELESLAVÍNA, Daniel, 165
ADAMCOVÁ, Alena, 558
ADAMOV, Arthur, 109
ADAMUS, Karel, 235
ADLA, Zdeněk, 63, 538, 540
ADLER, Petr, 556, 559
ADLOVÁ, Věra, 540, 541
ACHARD, Marcel, 94
ACHMADULINOVÁ, Bella Achatovna, 114
ACHMATOVOVÁ, Anna Andrejevna, 89
AICHINGEROVÁ, Ilse, 112
AKSJONOV, Vasilij Pavlovič, 113
ALAIN-FOURNIER, 198
ALBEE, Edward, 87, 93, 439, 441, 460
ALDA, Jan, 529
AMBRUŠ, Jozef, 102
AMIS, Kingsley, 110, 371
AMOSOV, Nikolaj Michajlovič, 569
ANDREJEV, Leonid Nikolajevič, 113, 464
APITZ, Bruno, 464
APOLLINAIRE, Guillaume, 233, 272
ARAGON, Louis, 44, 70
ARGILLI, Marcello, 535
ARTMANN, Hans Carl, 233
ASIMOV, Isaac, 72
ASTURIAS, Miguel Ángel, 388
AŠKENAZY, Ludvík, 97, 289, 290, 310,
332, 387, 407, 408, 421, 437, 448, 464,
480, 527, 534, 535, 546, 547, 555, 557
AUDEN, Wystan Hugh, 113
AZNAVOUR, Charles, 245

B

BABEL, Isaak Emmanuilovič, 97, 113, 464
BABULA, Vladimír, 510

BACHMANNOVÁ, Ingeborg, 112
BACHTIN, Michail Michajlovič, 61, 78
BAKLANOV, Grigorij, 113
BAKOŠ, Mikuláš, 169
BALÍK, Jaroslav, 547, 549
BAMBUS, Kristián viz *Darek Vostřel*
BÁR, Zdeněk, 120
BARBORKA, Zdeněk, 232, 241
BARCHÁNEK, Josef, 571
BARR, Robert, 566
BARRAULT, Jean-Louis, 463
BART, Ilja, 469, 474
BARTHELME, Donald, 72
BARTHES, Roland, 61, 78, 146, 171
BÁRTL, Stanislav, 477, 479
BARTOŠ, František Michálek, 164
BARTOŠEK, Karel, 493
BARTUŠEK, Antonín, 259, 260
BARUZDIN, Sergej Alexejevič, 535
BASS, Eduard, 465, 517
BATLIČKA, Otakar, 526
BAUCH, Jan, 474
BAŽANT, Jiří, 465
BEAUVOIROVÁ, Simone de, 24, 319
BÉCAUD, Gilbert, 245
BECKETT, Samuel, 24, 72, 89, 93, 109,
319, 346, 439, 441, 555, 556
BEČKOVÁ, Dagmar, 478
BEČKOVÁ, Jana, 478
BEDNÁR, Alfonz, 103
BEDNÁR, Marián, 103
BEDNÁR, Vlado, 103
BEDNÁŘ, Jaroslav, 193, 194
BEDNÁŘ, Kamil, 20, 25, 71, 115, 176, 177
BĚHOUNEK, František, 510
BIEBL, Konstantin, 137, 141, 152
BEJBLÍK, Alois, 111

- BĚLKA, Jiří, 567, 568
BELLOW, Saul, 111
BĚLOHRADSKÁ, Hana, 60, 291, 315, 372, 548
BENEŠ, Edvard, 475
BENEŠ, Jan, 31, 36, 40, 41, 51, 60, 127, 370, 570
BENEŠ, Karel Josef, 301
BENEŠ, Václav, 125
BENEŠOVÁ, Helena, 523, 539
BENIAK, Valentín, 103
BENN, Gottfried, 113, 231
BENSE, Max, 115, 156, 169, 233, 234
BERÁNEK, Jaroslav, 461
BERGMAN, Ingmar, 72
BERNANOS, Georges, 110
BERNÁŠKOVÁ, Alena, 308, 480
BEZDĚKOVÁ, Eva, 112, 427
BEZDĚKOVÁ, Zdeňka, 537
BEZRUČ, Petr, 169
BÍLÝ, Jaroslav, 97
BÍLÝ, Jiří, 432
BINAR, Ivan, 90, 437, 438
BITTL, Zdeněk, 463
BLÁHA, Zdeněk, 461, 565, 568, 571
BLAHYNKA, Milan, 75, 139, 151, 152, 255, 362
BLATNÝ, Ivan, 51, 127, 276, 277
BLATNÝ, Pavel, 462
BLAŽEK, Vratislav, 17, 29, 82, 97, 405, 406, 407, 411, 417, 430, 565, 566
BLAŽIČEK, Přemysl, 69, 73, 154, 155, 168
BLAŽKOVÁ, Jaroslava, 103
BLECHA, Slavoj, 400
BLUMENFELD, Pavel, 568, 569, 572
BOCK, Jerry, 94
BOČAN, Hynek, 547, 549, 550, 551
BOČEK, Jaroslav, 69
BODLÁK, Karel, 63
BODLÁKOVÁ, Jitka, 112
BOCHOŘÁK, Klement, 198, 475
BOJAR, Pavel, 305
BOJAROVÁ, Olga, 305
BÖLL, Heinrich, 44, 108, 111, 554
BONDY, Egon, 273, 298, 331
BONHARDOVÁ, Nina, 300
BOR, Josef, 287, 288
BORGES, Jorge Luis, 319
BOROVIČKA, Václav Pavel, 493, 510
BOROVSKÝ, Karel Havlíček, 162, 434, 448, 562
BOŠEK, Pavel, 425, 426, 431, 432, 438, 443
BOUČEK, Josef, 539, 540
BOUŠEK, Karel, 60
BRABEC, Jiří, 19, 27, 46, 49, 61, 62, 70, 75, 127, 137, 138, 140, 148, 151, 162, 167, 168, 257
BRABENEC, Jiří, 510, 541
BRADBURY, Ray, 500
BRAINE, John, 110
BRANALD, Adolf, 20, 309, 375, 475, 476
BRANISLAV, František, 196, 529
BRASSENS, Georges, 245
BRDEČKA, Jiří, 29, 515, 543, 549
BRDLÍK, Vladislav, 125
BRECHT, Bertolt, 79, 92, 397, 411, 448, 566
BRECHT, Georg, 233
BREL, Jacques, 245, 252
BRERING, Maurice, 567
BRETON, André, 71
BREŽNĚV, Leonid Iljič, 33
BRIDEL, Bedřich, 166
BRIKCIUS, Eugen, 235
BRJUSOV, Valerij, 260
BROD, Max, 126, 463
BROD, Toman, 493, 494
BRODSKIJ, Josif, 113
BROCH, Hermann, 112
BROM, Gustav, 243
BROSZKIEWICZ, Jerzy, 428
BROUK, Bohuslav, 275
BROUSEK, Antonín, 71, 73, 114, 141, 148, 177, 220, 221, 228, 229, 526, 532
BROUSKOVÁ, Markéta, 104
BROWNINGOVÁ, Elizabeth Barrett, 87
BRŮŽEK, Karel, 80
BRUKNER, Josef, 62, 147, 244, 527, 531
BRUŠÁK, Karel, 562
BRŮŽEK, Miloslav, 59
BRYNYCH, Zbyněk, 547, 548

- BŘEZINA, Otokar, 71
 BŘEZOVSKÝ, Bohuslav, 97, 354, 377, 410, 552
 BUBLÍK, Ladislav, 124, 297, 548
 BUDÍNSKÝ, Jiří, 463
 BULATOVIĆ, Miodrag, 72
 BULGAKOV, Michail Afanasjevič, 113
 BULIS, Jan, 90
 BUNIN, Ivan Alexejevič, 113
 BURDA, Vladimír, 67, 77, 232, 234, 235, 239
 BUREŠ, Miloslav, 83, 473
 BURIAN, Emil František, 415, 429, 436, 463, 554
 BURIAN, Jan, 492
 BURIÁNEK, František, 19, 75, 132, 151, 152, 168, 362
 BURROUGHES, Edgar Rice, 512
 BUŠEK, Vratislav, 125
 BUTOR, Michel, 109, 110, 319
 BUZZATI, Dino, 72
- C**
 CACH, Vojtěch, 397, 417, 538
 CALDWELL, Erskine, 108
 CAMUS, Albert, 72, 93, 108, 319, 460, 564
 CAPOTE, Truman, 111
 CARR, John Dickson, 566
 CAYROL, Jean, 109
 CERAM, C. W., 487, 492
 CERVANTES y SAAVEDRA, Miguel de, 260
 CĚSAR, Jaroslav, 493
 CIBULA, Václav, 476, 553
 CIGÁNEK, Jan, 499, 503, 504
 CIHLÁŘ, Miroslav, 428
 CÍLEK, Roman, 488, 493
 CINCIBUCH, Petr, 229, 270, 273
 CIPRA, Přemysl, 567
 CÍSAŘ, Čestmír, 28
 CÍSAŘ, Jan, 136
 CLARKE, Arthur Charles, 72
 CLAUDEL, Paul, 110, 114, 349
 COP, Karel, 557
 CORSO, Gregory, 87, 115
 COUSTEAU, Jacques-Yves, 495
 COWARD, Noël, 94
 CUBOI, Šigedži, 115
 CUNEY, William, 247
- Č**
 ČÁBELA, Josef, 63
 ČAPEK CHOD, Karel Matěj, 546
 ČAPEK, Josef, 81, 147, 471
 ČAPEK, Karel, 51, 61, 81, 97, 103, 299, 307, 309, 310, 336, 377, 389, 430, 461, 462, 463, 500, 506, 513, 534, 546, 554, 565, 471
 ČAPKOVÁ, Běla, 470
 ČAPKOVÁ, Helena, 61, 475
 ČECH, Svatopluk, 167
 ČECH, Vladimír, 546, 548
 ČECHÁČEK-TURBA, Zdeněk, 87
 ČECHOV, Anton Pavlovič, 95, 402, 409, 439, 440, 464, 563, 567
 ČECHURA, Rudolf, 521
 ČEJKA, Eduard, 494
 ČELAKOVSKÝ, František Ladislav, 162
 ČEP, Jan, 51, 71, 75, 76, 110, 119, 122, 127, 385, 386, 387, 394, 395, 563
 ČEP, Václav, 110
 ČEPEK, Petr, 90, 439, 452
 ČEPELKA, Miloň, 215, 435
 ČEREPKOVÁ, Vladimíra, 87, 251, 252, 270
 ČERMÁK, Josef, 112
 ČERMÁK, Marko, 542
 ČERNÁ, Jana, 273, 298, 469
 ČERNÍK, Arnošt, 481
 ČERNÍK, Bohumil, 112
 ČERNÍK, Lubomír, 90, 429, 430
 ČERNÝ, Bohumil, 493
 ČERNÝ, František, 91
 ČERNÝ, Karel, 542
 ČERNÝ, Oldřich, 125
 ČERNÝ, Václav, 31, 36, 41, 50, 61, 71, 156, 157, 158, 166, 283, 355, 362, 365
 ČERVENKA, Miroslav, 61, 62, 70, 75, 77, 136, 147, 148, 150, 153, 156, 166, 168, 169, 170, 171, 177, 208
 ČERVENKOVÁ, Jana, 540
 ČERVENÝ, Jiří, 474, 476
 ČETYNÁ, Bohumír, 63, 301
 ČINČERA, Radúz, 80

ČIVRNÝ, Lumír, 114, 477, 479
 ČTVRTEK, Václav, 63, 527, 534, 573
 ČUKOVSKIJ, Korněj Ivanovič, 525

D

DADÁK, Oldřich, 270
 DANĚK, Milan, 514
 DANĚK, Oldřich, 17, 374, 378, 379, 380,
 381, 400, 409, 411, 417, 418, 458, 545,
 560, 568
 DANĚK, Václav, 113, 114
 DANEŠ, František, 160
 DAŇHELKA, Jiří, 163
 DÄNIKEN, Erich von, 513
 DAŠEK, Rudolf, 243
 DE FILIPPO, Eduardo, 554
 DE KRUIF, Paul, 487
 DEMETZ, Peter, 122
 DEML, Jakub, 73, 120, 153, 230, 231, 269,
 526
 DEN, Petr (vl. jm. Ladislav Radimský),
 119, 121, 122, 125, 126, 388, 393
 DIETL, Jaroslav, 97, 417, 418, 428, 461,
 465, 548, 553, 565, 568, 571, 572
 DIVIŠ, Ivan, 62, 63, 76, 87, 212, 213, 214,
 260, 426, 554
 DIVÍŠKOVÁ, Nina, 90, 439, 452
 DNĚPROV, Vladimír Davydovič, 135, 136
 DOBIÁŠ, František Mrázek, 163
 DOBROVSKÝ, Josef, 162
 DOKULIL, Miloš, 160
 DOLEŽAL, Bohumil, 33, 73, 104, 142,
 150, 153, 157
 DOLEŽEL, Lubomír, 160, 161, 170
 DORUŽKA, Lubomír, 20, 113, 500, 568
 DOS PASSOS, John, 108
 DOSTÁL, Vladimír, 62, 69, 75, 139, 151
 DOSTALOVÁ, Leopolda, 471
 DOSTÁLOVÁ-DANDOVÁ, Zorka, 460
 DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič, 97,
 237, 463, 464
 DRDA, Jan, 22, 282, 399, 547, 552
 DREISER, Theodore, 111
 DRESLER, Jaroslav, 120, 121, 122, 561
 DRMOLA, Evžen, 108
 DRMOLOVÁ, Evženie, 108

DROBNÁ, Jarmila, 463
 DROZD, Jan, 63
 DUBČEK, Alexander, 39, 127
 DUBEN, V. N. 126
 DUBSKÁ, Irena, 308, 477, 478, 482, 536
 DUBSKÝ, Ivan, 142
 DUDEK, Jaroslav, 565, 569, 570, 571
 DUDINCEV, Vladimír Dimitrijevič, 123,
 124
 DUFEK, Zdeněk L., 399, 460, 464, 517
 DUMAS, Alexandre, 465
 DURASOVÁ, Marguerite, 109, 319
 DÜRRENMATT, Friedrich, 92, 93, 94,
 112, 397, 438, 439, 441, 449, 554
 DURYCH, Jaroslav, 63, 382, 383, 385
 DUSIL, Viktor, 553
 DVORSKÝ, Ladislav, 63, 540
 DVORSKÝ, Stanislav, 76, 155, 232, 254,
 255, 257, 258
 DVOŘÁČEK, Karel, 526
 DVOŘÁČKOVÁ, Vlasta, 114, 207, 531
 DVOŘÁK, Antonín, 84, 200, 302
 DVOŘÁK, Josef, 437
 DVOŘÁK, Karel, 161
 DVOŘÁK, Ladislav, 200, 201, 385, 386,
 525, 529, 531
 DVOŘÁK, Vladimír, 565
 DYK, Viktor, 429, 554
 DYLAN, Bob, 246, 247, 252
 DŽILAS, Milovan, 121

E

EBEN, Petr, 89
 ECO, Umberto, 72, 75, 146
 EFFENBERGER, Vratislav, 16, 61, 76,
 155, 232, 254, 255, 256, 258, 273
 EICHLER, Karel, 335, 378
 EIS, Zdeněk, 101, 103
 EISMANN, Josef, 426
 EISNEROVÁ, Dagmar, 108
 EKELÖF, Gunnar, 116
 ELIOT, Thomas Stearns, 72, 114, 233
 ELSBERG, Jakov Jefimovič, 135
 ELSTNER, František Alexander, 538
 EMBUSTERO, Gran (vl. jm. Vilém
 Špalek), 119, 388, 395

ENZENSBERGER, Hans Magnus, 115
 ERBEN, Karel Jaromír, 162
 ERBEN, Roman, 255, 257, 258
 ERBEN, Václav, 381, 508, 509, 548
 ERENBURG, Ilja Grigorjevič, 428, 480

F

FABIÁN, Karel (vl. jm. Eduard Kirchberger), 502
 FABŠIC, Jiří, 493
 FÁRA, Libor, 93, 95, 441
 FASTROVÁ, Jarmila, 108
 FAULKNER, William, 108, 111, 319
 FEARING, Kenneth, 115
 FEIERABEND, Ladislav Karel, 121, 395
 FELD, Friedrich, 535
 FELLINI, Federico, 72
 FENCL, Otakar, 81, 112
 FERLINGHETTI, Lawrence, 87, 89, 114, 247
 FERRÉ, Léo, 252
 FEUCHTWANGER, Lion, 565
 FIALA, Bohumír, 528
 FIALA, Pavel, 89, 436, 437
 FIALA, Zdeněk, 164
 FIALKA, Ladislav, 86
 FIALKOVÁ, Drahomíra, 89
 FIEDLER, Leslie Aaron, 75, 146
 FIELD, T. R., 435, 517
 FIKAR, Ladislav, 19, 25, 41, 46
 FIKER, Eduard, 502, 509, 548
 FILIP, František, 548, 567, 568, 569, 571, 572
 FILIP, Jiří, 147
 FILIP, Miroslav, 477
 FILIP, Ota, 355, 477
 FILIPPO, Eduardo de, 554
 FILIPOVSKÁ, Pavlína, 427
 FISCHER, Ernst, 24, 25, 44, 70, 71, 135, 136, 137, 139
 FISCHER, Ivo, 245, 465
 FISCHER, Jan František, 461, 462
 FISCHEROVÁ, Viola, 275
 FIŠAR, Vlastimil, 89
 FIŠER, Ivo, 428, 465
 FIŠER, Jan, 95, 441, 462

FIŠER, Luboš, 463
 FLAUBERT, Gustave, 466
 FLORIAN, Josef, 73, 76
 FLORIAN, Miroslav, 177, 205, 529
 FLOS, František, 525
 FO, Dario, 94
 FOGLEAR, Jaroslav, 41, 469, 523, 526, 527, 542
 FORMAN, Miloš, 28, 29, 86
 FORMANOVÁ, Eva, 110
 FORST, Vladimír, 101, 103, 104, 134
 FOUCAULT, Michel, 71, 75
 FOUSTKA, Ivan, 510
 FRAENKL, Pavel, 51
 FRAIS, Josef, 438
 FRANKOVÁ, Hermína, 523, 535, 538, 539, 540
 FRANTIŠEK Z ASSISI, 200
 FREMUND, Richard, 235
 FRIČ, Alberto Vojtěch, 528
 FRIČ, Josef Václav, 301
 FRIČ, Martin, 567
 FRIED, Alexej, 425
 FRIED, Jiří, 134, 148, 306, 314, 322, 345, 552
 FRIEDL, Milan, 89
 FRIEDRICH, Karel, 537
 FRISCH, Max, 92, 112
 FRIŠ, Martin, 349
 FROMEK, Jan, 58
 FROMM, Erich, 73, 77
 FRÝD, Norbert, 359, 476, 481
 FRYNTA, Emanuel, 328, 523, 534, 536, 561
 FUČÍK, Bedřich, 41, 75, 261
 FUČÍK, Julius, 69, 366, 429, 461, 470, 476, 547
 FUČÍKOVÁ, Gusta, 470
 FUČÍKOVÁ, Jitka, 112
 FUCHS, Jan, 557
 FUCHSOVÁ, Jiřina, 119
 FUKA, Vladimír, 532
 FUKS, Ladislav, 61, 71, 150, 152, 312, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 550
 FUNKOVÁ, Jitka, 460
 FUX, Vladimír, 428, 429, 430, 554

G

GAISER, Gerd, 112
GALSWORTHY, John, 572
GALUŠKA, Miroslav, 59
GAMARRA, Pierre, 535
GANGULIOVÁ, Milada, 477, 478
GARAUDY, Roger, 24, 25, 70, 71, 136, 137, 139, 145
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 388
GARDAVSKÝ, Vítězslav, 70, 459
GARNIER, Pierre, 235
GARNIEROVÁ, Ilsa, 235
GASS, William H., 72
GEISSLER, Christian, 112
GEL, František, 506
GELLNER, František, 250
GENET, Jean, 94
GERCEN, Alexandr Ivanovič, 464
GHELDERODE, Michel de, 95, 440
GIDE, André, 465
GILL, Robert, 430
GILLAR, Jaroslav, 439, 464
GINSBERG, Allen, 30, 87, 89, 113, 115, 247, 250
GLANC, Ivan, 82
GLAZAROVÁ, Jarmila, 19, 41
GLOCAR, Emilián, 300
GOEPFERTO VÁ, Gertruda, 119
GOES, Albrecht, 112
GOETHE, Johann Wolfgang, 229, 420, 425
GOGOL, Nikolaj Vasiljevič, 89, 94, 439
GOLDONI, Carlo, 81
GOLDSTÜCKER, Eduard, 25, 37, 40, 46, 52, 70
GOLIŇSKI, Zbigniew, 169
GOLOMBEK, Bedřich, 50, 287
GOMRINGER, Eugen, 235
GOTT, Karel, 86
GRABBE, Christian Dietrich, 430
GRACQ, Julien, 110
GRASS, Günter, 112, 355
GRAUS, František, 78, 164
GREBENÍČKOVÁ, Růžena, 73, 140, 154, 487
GREEN, Graham, 72, 108, 466, 505

GREEN, Julien, 110
GREGOR, Achille, 477
GRÖGEROVÁ, Bohumila, 30, 62, 115, 156, 232, 233, 234, 238, 239, 523, 532, 534
GROHMAN, Josef, 56
GROSSMAN, Ladislav, 29, 62, 104, 338, 548
GROSSMAN, Jan, 15, 17, 20, 25, 31, 79, 93, 148, 332, 439, 441, 446, 463
GROSSMANN, Jiří, 85, 424, 425
GRUŠA, Jiří, 27, 62, 71, 73, 141, 177, 216, 225, 226, 228, 229, 231, 233, 378, 535
GRYGAR, Mojmir, 133, 161, 170
GUILLÉN, Nicolás, 479

H

HAIS TÝNECKÝ, Josef, 300
HÁJ, Felix, 527
HÁJEK, Igor, 111
HÁJEK, Jiří, 20, 22, 37, 39, 64, 68, 69, 70, 71, 79, 134, 152
HÁLA, Karel, 86, 427
HÁLA, Vlastimil, 462
HALAS, František, 15, 61, 63, 71, 124, 141, 153, 169, 187, 200, 209, 221
HALAS, František X., 61, 110
HALASOVÁ, Dagmar, 110
HAMAN, Aleš, 71, 73, 141, 168, 362
HAMBURGEROVÁ, Käte, 168
HAMMETT, Dashiell, 501
HAMPL, František, 473
HAMŠÍK, Dušan, 60, 70, 75, 307, 308, 477, 483, 494
HANČ, Jan, 73, 153
HANUŠ, Miroslav, 315
HANUŠ, Pavel, 541
HANZELKA, Jiří, 42, 477, 481
HANZLÍK, Josef, 27, 177, 215, 216, 217, 218, 220, 529, 532
HAPKA, Petr, 95
HARNICK, Sheldon, 94
HASPRA, Pavol, 564
HAŠEK, Jaroslav, 61, 97, 139, 430, 462, 471, 517
HAŠKOVÁ, Lenka, 295, 548, 553
HAUKOVÁ, Jiřina, 115, 211, 212
HAUSENBLAS, Karel, 160

- HAVEL, Jiří, 527
HAVEL, Rudolf, 127, 168, 169
HAVEL, Václav, 24, 31, 32, 33, 37, 40, 41, 48, 53, 62, 73, 97, 105, 154, 158, 159, 233, 239, 332, 421, 430, 439, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 561
HAVLÁSEK, Jan, 466
HAVLÁSEK, Jiří, 463
HAVLÍČEK, Dušan, 477
HAVLÍČEK, Zbyněk, 75, 76, 255, 257, 273
HAVLOVÁ, Františka, 536
HAVRÁNEK, Bohuslav, 78, 163
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 146, 147
HEGEROVÁ, Hana, 245, 427, 438
HEIDEGGER, Martin, 75, 76, 146, 147, 153, 154
HEISENBÜTTEL, Helmut, 115, 233
HEJCMAN, Pavel, 502, 528, 548
HEJDA, Jiří, 367, 369
HEJDA, Zbyněk, 62, 104, 230, 231, 260
HEJDÁNEK, Ladislav, 31, 104, 145, 147
HEJL, Vilém, 63, 508, 548
HEJNÁ, Olga, 63, 527, 535, 538, 573
HEJNIC, Josef, 164
HELGE, Ladislav, 546
HELLER, Joseph, 111
HEMINGWAY, Ernest, 72, 108, 111, 501
HENDRYCH, Jiří, 37
HENDRYCH, Milan, 60
HENKE, Josef, 554, 557, 559
HENZL, Vladimír, 542
HERBEN, Ivan, 125
HERBERT, Zbigniew, 114
HERCÍKOVÁ, Iva, 420, 462, 523, 539, 540, 541, 565
HEROLD, Erich, 478
HERRMANN, Ignát, 465, 521, 565
HERZ, Juraj, 343, 549, 550
HEŘMAN, Zdeněk, 73, 503, 525, 540
HEYDRICH, Reinhard, 284, 488, 494
HEYDUK, Josef, 108, 110
HILČR, Josef, 529
HIRŠAL, Josef, 20, 25, 27, 30, 41, 62, 72, 114, 115, 116, 156, 176, 232, 233, 238, 326, 523, 526, 532, 534, 536
HITLER, Adolf, 493, 494, 548
HLASKO, Marek, 121, 123
HLAVÁČ, Roman, 570
HLAVATÝ, Václav, 125
HOBL, Pavel, 567
HOFFMANN, Karel, 66, 80
HOFFMEISTER, Adolf, 55, 473, 474, 476, 477, 480
HOFMAN, Ota, 306, 523, 535, 538, 539, 546
HOFMANOVÁ, Věra viz *Věra Podhorná*
HÖGER, Karel, 555
HOCHMAN, Jiří, 480
HOKŮV, Václav, 251
HOLAN, Vladimír, 24, 62, 71, 73, 87, 104, 150, 151, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 203, 213, 221, 224, 260, 261, 272, 273, 275
HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich, 146
HOLUB, Miroslav, 52, 60, 62, 87, 114, 177, 203, 204, 308, 467, 477, 478, 484
HONS, Václav, 76, 215, 216, 220, 229, 243
HONYS, Josef, 232, 234, 240
HONZÍK, Jiří, 139, 141
HONZÍK, Karel, 61, 371, 471, 474, 511
HONZÍKOVÁ, Milena, 289, 308, 482
HONZL, Jindřich, 79
HORA, Josef, 187, 197
HORÁČEK, Jaromír, 518
HORÁLEK, Karel, 160
HORANSKÝ, Miloš, 242, 270
HORČIČKA, Jiří, 553, 555, 556, 557, 558, 560, 561
HOREČKA, Svatopluk, 110
HORNÍČEK, Miroslav, 52, 80, 83, 93, 308, 311, 365, 424, 438, 441, 477, 478, 484, 516, 566, 570
HOROV, Pavol, 106
HOŘEC, Jaromír, 51, 249
HOŘÍNEK, Zdeněk, 433
HOŘKÁ, Ludmila, 63
HOSTOVSKÝ, Egon, 51, 71, 121, 122, 126, 127, 128, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 562
HOUBA, Karel, 289

HRABÁK, Josef, 78, 163, 164, 166, 169
HRABAL, Bohumil, 20, 24, 29, 50, 52, 60,
71, 73, 152, 306, 312, 323, 326, 327,
328, 329, 331, 386, 465, 549
HRABĚ, Václav, 62, 73, 243, 247, 249, 250,
251, 270
HRBEK, Mojmír, 142
HRNČÍŘ, Svatopluk, 537
HROZNÝ, Bedřich, 492
HRUBÍN, František, 22, 61, 71, 81, 91, 95,
97, 124, 151, 177, 178, 179, 181, 187,
188, 189, 190, 224, 353, 402, 403, 404,
406, 407, 413, 474, 525, 536, 550, 552
HRUBÝ, Josef, 215
HRUBÝ, Petr, 121
HRUŠINSKÝ, Rudolf, 558
HRÚZ, Pavel, 103
HRŮZA, Luboš, 439
HRYCH, Ervín, 435, 517
HRZALOVÁ, Hana, 75, 151
HRZÁN, Jiří, 90, 439, 452
HUBAČ, Jiří, 565, 569, 570, 571
HŮBL, Milan, 70, 75
HUDEČEK, Václav, 92, 93, 94, 441, 571
HUGHES, Langston, 243, 247, 249
HULÁK, Jaroslav, 115
HULAN, Luděk, 87, 243
HURIKÁN, Bob (vl. jm. Josef Peterka),
521
HURNÍK, Ilja, 377, 516
HUS, Jan, 44, 163, 164, 492
HUSÁK, František, 439
HUSÁK, Gustáv, 25, 46, 48
HYBNER, Boris, 85, 86
HYKISCH, Anton, 103
HYNEK Z PODĚBRAD, 165
HYNŠT, Miloš, 92, 411

CH
CHAGALL, Marc, 224
CHALUPECKÝ, Jindřich, 31, 67, 76, 158,
212
CHANDLER, Raymond, 501
CHAROUS, Emil, 100, 101, 102, 103
CHAYEFSKÝ, Paddy, 568
CHELČICKÝ, Petr, 76, 163

CHLEBNIKOV, Velemir, 72, 233, 237
CHMELÍK, Radúz, 465
CHOPIN, Henri, 233
CHORVÁTH, Michal, 101
CHRUŠČOV, Nikita Sergejevič, 33
CHUDOŽILOV, Petr, 60, 331
CHUCHVALEC, Jaroslav, 111
CHVATÍK, Květoslav, 61, 62, 70, 75, 76,
77, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 146,
161, 168, 170
CHVOJKA, Petr, 215
CHYTILOVÁ, Věra, 28, 549

I

ILLÉS, Endre, 460
INGARDEN, Roman, 61
IONESCO, Eugène, 24, 93, 109, 123, 319,
439, 441
ISTLER, Josef, 254
IVANOV, Miroslav, 467, 488, 490, 491,
494, 513, 538

J

JADRNÁ, Rozina, 563
JACHNIN, Boris, 63
JAKOBSON, Roman, 61, 126, 151
JAKOUBEK, Jaroslav, 244, 245, 425, 428
JANÁČEK, Josef, 488, 491
JANÁČKOVÁ, Jaroslava, 162, 167
JANDL, Ernst, 233
JANEČEK, Ota, 531
JANEČKOVÁ, Vlasta, 573
JANKOVIČ, Milan, 145, 161, 162, 170,
171, 328
JANOVIC, Vladimír, 270, 271
JÁNSKÝ, Filip, 337
JÁNSKÝ, Rudolf viz *Jan Vítěk, Rudolf
Kalčík*
JANŮ, Jaroslav, 20, 102, 103, 104
JARIŠ, Milan, 97, 292, 408
JAROŠ, Peter, 103
JAROŠ, Václav, 478
JARRY, Alfred, 85, 86, 93, 439, 440, 441
JASNÝ, Vojtěch, 567
JASPERS, Karl, 75
JAŠÍK, Rudolf, 100

- JAVOR, Ivan (vl. jm. Alois Mikula), 471
 JAVOR, Pavel (vl. jm. Jiří Škvor), 125, 274, 275
 JEDLIČKA, Alois, 78
 JEDLIČKA, Ivan Milan, 504
 JEDLIČKA, Josef, 73, 75, 320, 354, 359
 JEFFERS, Robinson, 115
 JELEN, Josef, 200
 JELÍNEK, Antonín, 19, 503
 JELÍNEK, Ivan, 273, 275, 276
 JELLICOE, Ann, 109
 JENS, Walter, 112
 JERONÝM PRAŽSKÝ, 164, 302
 JEŘÁBEK, Čestmír, 300, 473
 JEŘÁBEK, Dušan, 103, 168
 JESENIN, Sergej Alexandrovič, 114
 JESENSKÁ, Milena, 298, 469
 JESENSKÁ, Zora, 105
 JEVTUŠENKO, Jevgenij Alexandrovič, 114
 JEŽEK, Jaroslav, 185
 JILEMNICKÝ, Petr, 461
 JÍRA, Jaroslav, 120, 125
 JIRÁSEK, Alois, 89, 379, 465, 466
 JIRÁSEK, Jiří, 63
 JIREŠ, Jaromil, 547, 549, 550, 551, 567
 JIROTKA, Zdeněk, 554
 JIROUS, Ivan Martin, 67
 JIRSA, Stanislav, 110
 JIŘÍ Z PODĚBRAD, 560
 JOBÁNEK, Jiří, 286, 289, 513
 JOHANIDES, Ján, 104
 JONÁŠ, Josef, 553
 JONES, James, 111
 JOPLINOVÁ, Janis, 246
 JOYCE, James, 108, 233, 237
 JULIŠ, Emil, 62, 63, 77, 232, 240
 JUNG, Carl Gustav, 77
 JUNG, Jevgenij Semjonovič, 461
 JÜNGER, Ernst, 116
 JUNGSMANN, Josef, 162
 JUNGSMANN, Milan, 32, 35, 46, 70, 75, 150, 306, 364
 JUNGWIRTH, František, 500
 JURÁČEK, Pavel, 547
 JURÁSKOVÁ, Anna, 573
 JUST, Jiří, 435
 JUST, Vladimír, 62, 435
 JUSTL, Vladimír, 15, 31, 87, 180, 189, 273
- K**
 KABEŠ, Petr, 62, 71, 73, 177, 216, 221, 224, 225, 229
 KAČER, Jan, 90, 439
 KAČER, Miroslav, 166, 170
 KADÁR, Ján, 17, 28, 29, 82, 338, 405, 548
 KADEČKOVÁ, Helena, 538
 KADLEC, Josef, 72, 477, 479
 KAFKA, František, 287
 KAFKA, Franz, 24, 25, 70, 72, 93, 108, 137, 139, 152, 319, 331, 335, 336, 341, 439, 449, 463, 469, 515, 569
 KAFKA, Vladimír, 108, 112, 215
 KACHLÍK, Antonín, 539, 548, 550
 KACHYŇA, Karel, 340, 547
 KAINAR, Josef, 87, 134, 141, 176, 177, 209, 243, 247, 248, 249, 250, 440, 523, 529, 530
 KAISER, Georg, 569
 KALÁBOVÁ, Věra, 306, 338
 KALANDRA, Závěš, 41, 67, 75, 151
 KALČÍK, Rudolf, 504, 547
 KALINA, Vladimír, 554
 KALISTA, Zdeněk, 41, 63, 165, 474
 KALIVODA, Robert, 61, 70, 146, 161, 170
 KAMENÍK, Jan (vl. jm. Ludmila Macešková), 63, 267, 268
 KANTŮRKOVÁ, Eva, 356, 358, 385, 551
 KANYZA, Jaroslav, 302
 KAPLICKÝ, Václav, 301, 302, 375, 550
 KAPOUN, Karel, 196
 KARAFIÁT, Jan, 526
 KARBUSICKÝ, Vladimír, 491
 KAREL IV., 559
 KARFÍK, Vladimír, 73, 148, 150, 157
 KÁRNET, Jiří, 122, 562
 KARPATSKÝ, Dušan, 148
 KARVAŠ, Peter, 22, 100, 103, 105
 KAŠLÍK, Václav, 80, 81
 KATAJEV, Valentin Petrovič, 438
 KAUŠITZ, Josef, 109, 555
 KAUTMAN, František, 24, 25
 KAVKA, Jiří viz *Robert Vlach*

- KENNEDY, John Fitzgerald, 559
KERN, Ludwik Jerzy, 535
KEROUAC, Jack, 111, 247
KIERKEGAARD, Søren, 76
KINCL, Jaromír, 425, 426, 432
KINDL, Miroslav, 77
KINTNEROVÁ, Jiřina, 100, 103
KIRCHBERGER, Eduard viz *Karel Fabián*
KIRSCHNER, Miloš, 573
KLADIVA, Jaroslav, 151
KLÁTIL, František, 275, 394
KLAUDIUS, Jiří, 462
KLAUS, Václav, 75
KLEVIS, Vladimír, 306
KLÍMA, Ivan, 27, 32, 37, 39, 60, 97, 148, 299, 300, 306, 307, 315, 317, 336, 449, 561, 568
KLÍMA, Ladislav, 62, 71, 147, 153
KLIMENT, Alexandr, 37, 60, 62, 104, 215, 306, 314, 319, 548
KLIVAR, Miroslav, 151
KLOBOUČNÍK, Jan, 537
KLOBOUK, Jiří, 564
KLOS, Elmar, 17, 28, 29, 82, 338, 405, 548
KLUDSKÝ, Karel, 476
KLUKOVÁ, Uršula, 437
KLUSÁK, Jan, 95
KNAP, Josef, 20, 41, 50, 51, 63, 356, 385
KNEIFEL, Augustin, 430
KNĚZEK, Libor, 102
KNÍŽÁK, Milan, 235, 236
KOBLASA, Jan, 95
KOCIÁN, Přemek, 275
KOCOUREK, Josef, 63
KOCOUREK, Vítězslav, 20, 25, 52
KOČIN, Nikolaj Ivanovič, 569
KOČOVÁ, Zuzana, 85, 464, 554
KODET, Jiří, 90, 452
KOENIGSMARK, Josef, 341, 425, 427, 437, 521
KOEPPEN, Wolfgang, 112
KOESTLER, Arthur, 72, 116
KOHOUT, Pavel, 19, 32, 37, 39, 44, 52, 82, 97, 141, 402, 408, 409, 411, 451, 461, 463, 545
KOLÁR, František Jaromír, 151
KOLÁR, Jan M., 387
KOLÁR, Jaroslav, 78, 163, 165, 169
KOLÁŘ, Jan, 31
KOLÁŘ, Jiří, 27, 31, 33, 41, 62, 63, 73, 109, 115, 176, 177, 230, 232, 235, 236, 273, 326, 452, 523, 529, 532, 536
KOLÁŘOVÁ, Běla, 232, 235
KOLLÁR, Ján, 105, 162
KOMENSKÝ, Jan Amos, 147, 163, 166, 428
KONÁČ Z HODIŠKOVA, Mikuláš, 165
KONĚČKIJ, Viktor Viktorovič, 113
KONRÁD, Edmond, 61
KONRÁD, Karel, 473, 474
KONRAD, Kurt, 151
KONŮPEK, Jiří, 108, 110, 115
KOEPECKÝ, Milan, 163, 165
KOEPECKÝ, Miloš, 83, 566
KOEPECKÝ, Václav, 470, 553
KOPTA, Pavel, 244, 245, 249, 421, 422
KOPTA, Petr, 41
KÖRBER, Jiří, 553
KORN, Jiří, 427
KÖRNER, Vladimír, 60, 306, 339, 374, 378, 380, 381, 545
KORYČAN, Miroslav, 242
KOŘÁN, Jaroslav, 235
KOŘÍNEK, Jan, 478
KOS, Janko, 17
KOSÍK, Karel, 23, 27, 32, 37, 40, 42, 70, 139, 143, 144, 145, 158, 170, 315
KOSKOVÁ, Helena, 124
KOSTOHRYZ, Josef, 41, 264, 265
KOSTRA, Ján, 103, 105
KOT, Jozef, 103
KOTALÍK, Jiří, 62
KOTRLÝ, Josef, 395
KOTT, Jan, 17
KOURIL, Miroslav, 91
KOVÁLYOVÁ, Heda, 111
KOVÁŘÍK, Miroslav, 87, 249, 250, 251
KOVTUN, Jiří, 122, 124, 562
KOZÁK, Jan, 297, 306
KOŽELUHOVÁ, Helena, 119
KOŽÍK, František, 466, 537
KOŽMÍN, Zdeněk, 61, 71, 75, 148, 149, 150, 340, 362

- KRAJINA, Vladimír, 395
 KRÁL, Petr, 76, 155, 255, 258
 KRÁLÍK, Oldřich, 63, 164, 169, 491
 KRÁTKÝ, Radovan, 63
 KRATOCHVIL, Antonín, 119, 120, 126
 KRATOCHVIL-BABY, Josef, 120
 KRAUS, Karel, 81, 83, 85, 92, 95, 401, 403, 404, 411, 439, 455
 KRAUS, Pavel, 63, 509
 KRAUTGARTNER, Karel, 243
 KREJCAROVÁ, Honza viz *Jana Černá*
 KREJČA, Otomar, 42, 79, 81, 83, 85, 91, 92, 95, 402, 403, 404, 411, 412, 414, 416, 439, 455, 457, 552, 561
 KREJČÍ, Karel, 162, 166
 KREJČÍK, Jiří, 430, 546, 547
 KREJČÍK, Milan, 437
 KRIEBEL, Zdeněk, 527, 530
 KRIEGEL, František, 45
 KRISOVÁ, Eda, 477, 478, 486
 KROUPA, Adolf, 114
 KROUŽILOVÁ, Ludmila, 270
 KRŠKA, Václav, 17, 546, 567
 KRUMBACHOVÁ, Ester, 573
 KRYL, Karel, 252, 438
 KRYŠTOFEK, Oldřich, 525
 KŘELINA, František, 41, 51, 120, 385
 KŘEMENÁKOVÁ, Anna, 103
 KŘEN, Jan, 77
 KŘENEK, Jiří, 286, 551
 KŘEŠTAN, Rudolf, 517
 KŘIČKA, Jaroslav, 465
 KRÍŽ, Ivan, 26, 60, 296, 297, 306, 357, 377, 385
 KUBÁT, Jaroslav, 461
 KUBÁTOVÁ, Marie, 540, 553
 KUBELÍK, Rafael, 125
 KUBĚNA, Jiří, 229, 269, 275
 KUBÍČEK, Ivan, 295, 479
 KUBÍK, Václav, 477, 479
 KUBÍN, Václav, 139
 KUBIŠOVÁ, Marta, 86, 427, 437
 KUBKA, František, 287, 473, 474
 KUČEROVÁ, Hana, 103
 KULDA, Beneš Metod, 526
 KUNC, Jaroslav, 168
 KUNDERA, Ludvík, 52, 61, 71, 72, 82, 87, 92, 97, 256, 257, 411, 430, 552, 558, 559
 KUNDERA, Milan, 15, 26, 27, 32, 37, 40, 46, 48, 52, 60, 61, 71, 81, 95, 124, 137, 138, 139, 143, 150, 152, 153, 156, 158, 159, 175, 206, 257, 306, 312, 317, 318, 354, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 412, 413, 414, 439, 450, 549, 550, 558
 KUNST, Sláva, 425, 466
 KUPKA, Jiří Svetozár, 511
 KURŠOVÁ, Květa, 573
 KUSÁK, Alexej, 24
 KUSÝ, Ivan, 100
 KUTINOVÁ, Amálie, 526
 KUŽEL, Dušan, 101
 KVAČEK, Robert, 493
- L**
- LACINA, Václav, 61, 473, 515
 LAFORGUE, Jules, 429
 LAHOLA, Leopold, 100
 LAMKA, Josef, 86, 573
 LAMKOVÁ, Hana, 86
 LAMPARTER, Vilém, 90, 429
 LANDOVSKÝ, Pavel, 97, 452, 455
 LANDSBERG, Paul Ludwig, 73
 LANGER, František, 61, 310, 471, 472
 LANGER, Jaroslav, 109
 LANTOVÁ, Ludmila, 167
 LAUB, Gabriel, 52, 71, 366, 517
 LAWRENCE, David Herbert, 108
 LAZECKÝ, František, 63, 120, 200
 LEC, Stanisław Jerzy, 123
 LEDERER, Jiří, 73, 76
 LEDERER, Josef, 562
 LEGÁTOVÁ, Květa viz *Věra Podhorná*
 LENÁRT, Jozef, 103
 LENIN, Vladimír Iljič, 18, 228, 488
 LENZ, Siegfried, 97, 112
 LEONOV, Leonid Maximovič, 461
 LERNER, Alan Jay, 94
 LESSINGOVÁ, Doris, 111
 LÉVI-STRAUSS, Claude, 44, 61, 75, 146
 LEVÝ, Jiří, 169, 170
 LEVÝ, Miroslav, 481

- LEWIS, Samuel viz *Jiří Gruša*
LHOTÁK, Kamil, 514
LIĐÁK-HAĐÁK, Miroslav, 28
LIDMILOVÁ, Pavla, 116
LIEHM, Antonín Jaroslav, 37, 39, 52, 70, 75, 108
LIESLER, Josef, 95
LICHÁČEV, Dmitrij Sergejevič, 169
LICHÝ, Saša, 465
LIMBOUR, Georges, 110
LINDSAY, Vachel, 245
LINHARTOVÁ, Věra, 62, 63, 232, 233, 255, 258, 312, 335, 346, 347, 348
LIPSKÝ, Oldřich, 28, 29, 543, 549, 571
LISTOPAD, František, 119, 121, 562
LOEWE, Frederick, 94
LOHNISKÝ, Václav, 93, 441
LONDON, Jack, 466
LONDON, Teodor, 460
LOPATKA, Jan, 73, 104, 142, 153, 154, 327, 362, 364
LORCA, Federico García, 226
LOTMAN, Jurij Michajlovič, 75, 169
LOUKOTKOVÁ, Jarmila, 300
LOUŽIL, Jaromír, 168
LUCRETIVS CARUS, Titus, 452
LUKÁCS, György, 17, 61, 170
LUKAS, Jan, 422, 534
LUKÁŠ, František, 72
LUKEŠ, Evžen, 103
LUKEŠ, Milan, 91, 109
LUKEŠOVÁ, Milena, 523, 525, 527, 529, 535
LUNDKVIST, Artur, 116
LUSTIG, Arnošt, 6, 51, 71, 124, 283, 284, 285, 286, 288, 337, 338, 344, 547, 561, 565, 568
LVOVÁ, Sína, 481
- M**
MACOUREK, Harry, 425
MACOUREK, Miloš, 87, 333, 421, 442, 450, 515, 523, 527, 535, 573
MACURA, Vladimír, 76, 381
MAHEN, Jiří, 187, 434
MAHLER, Zdeněk, 95, 430, 457, 477, 523, 538, 540
MACH, Josef, 571
MÁCHA, Karel Hynek, 30, 162, 202, 228, 229, 437, 490
MACHÁČEK, Miroslav, 81
MACHATÝ, Gustav, 561
MACHONIN, Sergej, 70, 79, 82, 113, 366
MACHOTKA, Otakar, 125, 395
MACHOVEC, Milan, 158
MACHULKOVÁ, Inka, 63, 251
MAJAKOVSKIJ, Vladimír Vladimirovič, 193, 429, 437
MAJEROVÁ, Marie, 22, 51, 525, 546
MALAMUD, Bernard, 111
MALÁSEK, Jiří, 465
MALICH, Karel, 235
MALLARMÉ, Stéphane, 233
MALRAUX, André, 108
MALTZ, Albert, 565
MANDEL, Petr, 465
MANDLER, Emanuel, 31, 73, 104, 158, 335, 362
MARCEAU, Félicien, 94, 109, 418
MARCUSE, Herbert, 75
MAREK, Jan, 478
MAREK, Jiří, 371, 479, 506, 513, 515, 536, 572
MARENČIN, Albert, 72, 76
MAREŠ, Jan, 63, 537, 547
MAREŠ, Karel, 566, 567
MAREŠ, Stanislav, 114, 115
MAREŠOVÁ, Zdeňka, 481
MARINETTI, Filippo Tommaso, 233, 240
MARSHOVÁ, Ngaio, 566
MARŠÍČEK, Vlastimil, 308
MARTINEC, Jan, 355, 518, 537
MARTÍNEK, Jan, 164
MARTÍNEK, Vojtěch, 63, 466, 526
MARTINŮ, Bohuslav, 83
MARTYNOV, Leonid Nikolajevič, 114
MARX, Karl (Karel), 24
MAŘÁNEK, Jiří, 50
MASARYK, Tomáš Garrigue, 37, 158, 473
MASNEROVÁ, Eva, 111
MASTERS, Edgar Lee, 261
MASTIK, Chrysostom, 274
MAŠKOVÁ, Olga, 114

- MATĚJOVSKÝ, Jan, 565, 568, 569, 570
MATĚJOVSKÝ, Jaroslav, 569
MATHAUSER, Zdeněk, 61
MATUŠKA, Alexander, 103, 105
MATUŠKA, Waldemar, 86, 245, 423, 427
MATYS, Rudolf, 221, 227
MAUPASSANT, Guy de, 466
MAURIAC, François, 108, 110
MAUTNEROVÁ, Pavla, 235
MAY, Karl, 466
MAYRÖCKEROVÁ, Friederike, 233
MEDEK, Mikuláš, 33, 95, 254
MEDEK, Vladimír, 141
MEDKOVÁ, Emila, 254
MEDŘICKÁ, Dana, 556
MEJSTRÍK, Karel, 287
MELČ, Josef, 554, 559, 561
MELÍŠEK, Jiří, 573
MENERT, Evžen, 308, 477, 485
MENZEL, Jiří, 28, 29, 549, 550
MÉRIMÉE, Prosper, 567
MERLEAU-PONTY, Maurice, 75
MERTA, Vladimír, 252
MERTH, František Daniel, 76, 265
MERTL, Věroslav, 63, 76, 386
MERTLÍK, Rudolf, 41
MĚŠŤAN, Jaromír, 274
MIHÁLIK, Vojtech, 26, 101, 103, 105, 106
MIHALKOVIČ, Jozef, 103
MICHAL, Karel, 52, 71, 332, 373, 376, 497,
502, 514, 515, 550, 561
MICHAL, Vladimír, 374, 518
MICHALEC, Zdeněk, 488, 495
MICHL, Josef B., 116
MICHL, Václav, 124, 283
MICHNA Z OTRADOVIC, Adam Václav, 166
MIKULA, Alexandr, 275
MIKULA, Joža, 471
MIKULA, Alois viz *Ivan Javor*
MIKULÁŠEK, Oldřich, 63, 176, 179, 187,
190, 191, 209, 221, 224, 227, 260, 261
MIKULKA, Alois, 63, 526, 535
MILLER, Arthur, 81, 94, 555
MILLER, Henry, 72
MILLER, Warren, 111
MIŁOSZ, Czesław, 116, 123
MILOTA, Karel, 73, 77, 148, 242
MILOTA, Vlastimil, 215
MILTNER, Vladimír, 486
MINÁČ, Vladimír, 100, 101, 103, 105, 106
MIRVALD, Vladislav, 235
MISAŘ, Karel, 360, 551
MIŠÍK, Vladimír, 251
MIŠKOVSKÝ, Jan, 250
MLYNÁŘ, Zdeněk, 28, 69, 70, 141
MŇAČKO, Ladislav, 23, 26, 36, 39, 40,
100, 103, 307
MOHYLA, Otakar, 486
MOJÍK, Ivan, 105
MOLDANOVÁ, Dobrava, 73, 148
MOLES, Abraham, 233
MOLNÁR, Amedeo, 163
MONODOVÁ, Martine, 460
MONTAND, Yves, 252
MOORE, Henry, 224, 226
MORAVEC, Jaroslav, 542
MORÁVEK, Milan, 570
MORÁVKOVÁ, Alena, 113
MORGENSTERN, Christian, 421, 434
MOSKALYK, Antonín, 548, 566, 568, 570
MOUCHOVÁ, Bohumila, 492
MOULIS, Vladislav, 493
MOURKOVÁ, Jarmila, 62, 315
MOZART, Wolfgang Amadeus, 82, 186
MRÁZ, Andrej, 100, 102
MRÁZ, Miroslav, 400, 463
MRÁZKOVÁ, Daisy, 534, 535
MRKVIČKA, Ladislav, 90
MRNKA, Jaroslav, 477, 479
MROŽEK, Sławomir, 90, 93, 109, 123,
319, 428, 439, 441, 464
MÜHLBERGER, Josef, 77
MUCHA, Jiří, 41, 110, 312, 367, 368, 478,
486
MUKAŘOVSKÝ, Jan, 61, 101, 102, 146,
160, 170, 171
MÜLLER, Jiří, 63
MÜLLER, Václav, 70
MURDOCHOVÁ, Iris, 111
MUSIL, Robert, 112
MUSSET, Alfred de, 95
MUSSOLINI, Benito, 493

N

NABOKOV, Vladimír Vladimirovič, 116
NADUBINSKÝ, Michal, 100, 101
NAGIBIN, Jurij Markovič, 113
NÁPRAVNÍK, Milan, 60, 229, 232, 254, 255, 257, 258, 348, 573
NAUMAN, Pavel, 287, 290, 501
NAVRÁTIL, Jiří, 336
NEBELOVÁ, Helena, 112
NEBESKÝ, Ladislav, 232, 241
NEBESKÝ, Pravoš, 463
NECKÁŘ, Václav, 86, 251, 427, 437
NEDVĚD, Jan, 31, 73
NEFF, Vladimír, 156, 301, 354, 374, 381, 546, 572
NECHVÁTAL, František, 61, 197, 529
NEJEDLÝ, Ladislav, 464
NEJEZCHLEB, Miroslav, 558
NĚKRASOV, Viktor Platonovič, 113
NEKUDA, Luděk, 90, 437, 438
NĚMCOVÁ, Božena, 162, 166, 207, 466
NĚMEC, Evžen, 439
NĚMEC, Jan, 28, 547, 549
NĚMEC, Jaroslav, 125
NĚMEC, Jiří, 147
NĚMEČEK, Zdeněk, 51, 127, 387, 395
NEPIL, František, 377, 477, 517
NERUDA, Jan, 167, 309, 465
NESTROY, Johann Nepomuk, 440
NESVADBA, Josef, 60, 371, 462, 505, 511, 512, 549, 571
NEUMANN, Stanislav, 141, 479
NEUMANN, Stanislav Kostka, 62, 93, 216, 417, 418, 441, 461, 571
NEUŽIL, František, 50, 300, 375
NEVERŠILOVÁ, Olga, 229
NEVEUX, Georges, 94
NEZVAL, Vítězslav, 61, 137, 141, 152, 186, 195, 272, 467, 470, 471, 531, 551, 556
NILIN, Pavel Filippovič, 569
NOHA, Jan, 19, 197, 198, 529
NOLL, Miloš, 530
NOR, A. C., 41, 287
NOUZA, Oldřich, 62, 196
NOVÁK, Ivo, 548

NOVÁK, Jaroslav, 526
NOVÁK, Jiří Zdeněk, 466
NOVÁK, Karel, 93, 433, 441
NOVÁK, Ladislav, 76, 115, 232, 234, 235, 237, 238
NOVÁK, Mirko, 133, 137
NOVOMESKÝ, Laco, 25, 26, 103, 105, 106
NOVOTNÁ, Jarmila, 125
NOVOTNÝ, Antonín, 16, 17, 33, 39, 40, 52, 101
NOVOTNÝ, Jaroslav, 566, 570
NOVÝ, Karel, 283
NOVÝ, Lubomír, 158
NUSKA, Bohumil, 350

O

O'CASEY, Sean, 567
OBUCH, Oto, 104
ODLOŽILÍK, Otakar, 388, 393
OFFENBACH, Jacques, 80
OGOUN, Luboš, 85, 86
OCHOVÁ, Sheila, 63
OKÁL, Daniel, 106
OKUDŽAVA, Bulat Šalvovič, 89, 252
OLBRACHT, Ivan, 366, 490
OLMEROVÁ, Eva, 243, 249, 424, 438
ONDRÁČEK, Bohuslav, 566
ONDRUŠ, Ján, 103
OPELÍK, Jiří, 69, 71, 75, 127, 138, 147, 148, 149, 168, 170, 361, 371
OPLUSTIL, Gustav, 564
OPOLSKÝ, Jan, 62
ORNEST, Ota, 94
ORTEGA Y GASSET, José, 73
ORTEN, Jiří, 15, 71, 73, 89, 216, 221, 222, 556
ORWELL, George, 116
OSBORNE, John, 79, 111
OSTERMANN, Jiří, 87, 421
OSVALD, Ivan, 554
OTČENÁŠEK, Jan, 19, 141, 288, 291, 292, 322, 464, 546, 547, 554, 565
OTRUBA, Mojmir, 166
OVČÁČEK, Eduard, 232, 234, 241
OVIDIUS NASO, Publius, 189

P

- PADRTA, Jiří, 235
 PACHMAN, Luděk, 36
 PAKOSTA, Jan, 465
 PALACH, Jan, 48
 PALIVEC, Josef, 41, 51, 63, 76, 114, 176, 221, 275
 PANTŮČEK, Vlastimil, 428, 429, 431, 437, 554
 PAPOUŠEK, Jaroslav, 306
 PARÁČEK, Mirko, 518
 PÁRAL, Vladimír, 62, 77, 152, 153, 312, 323, 324, 325, 326, 550
 PAROLEK, Radegast, 135
 PAŘÍZEK, Ladislav Mikeš, 476, 477, 538
 PÁSEK, Pavel, 463, 466
 PASOLINI, Pier Paolo, 72
 PASSER, Ivan, 28, 549
 PASTERNAK, Boris Leonidovič, 114, 121, 123, 124
 PATERA, Ludvík, 103, 104
 PATOČKA, Jan, 41, 61, 75, 76, 102, 146, 147, 158
 PAUKERT, Ivo, 572
 PAVLÍČEK, František, 81, 82, 97, 408, 430, 462, 463, 464, 546, 550, 554
 PAZOUREK, Vladimír, 287, 503
 PECKA, Karel, 41, 52, 367, 368, 369, 561
 PECHÁČEK, František, 50
 PECHAR, Jiří, 61
 PEIRCE, Charles Sanders, 171
 PEJŠA, Oskar, 395
 PEKÁREK, Svatopluk, 60, 316
 PEKÁREK, Václav, 141
 PELC, Jaromír, 250
 PELLAR, Rudolf, 111
 PELLAROVÁ, Luba, 111
 PEREC, Georges, 72
 PÉRET, Benjamin, 256
 PERGNER, Eduard, 434
 PEROUTKA, Ferdinand, 121, 125, 283, 394
 PERSE, Saint-John, 115, 137
 PESSOA, Fernando, 116
 PEŠAT, Zdeněk, 62, 70, 139, 148, 153, 161, 162, 168, 170
 PETERKA, Josef, 62, 221, 227, 229
 PETERSOVÁ, Ellis, 566
 PETIŠKA, Eduard, 208, 209, 289, 309, 536
 PETR, Zdeněk, 428, 465
 PETRMICHL, Jan, 26, 132, 133, 139, 160
 PETRŮ, Eduard, 78, 163, 165
 PETŘÍČEK, Miroslav, 71, 157
 PFAFF, Ivan, 39
 PHILIPPOVÁ, Helena, 84, 435, 436
 PIAF, Edith, 245
 PICASSO, Pablo, 137
 PICCARD, Auguste, 495
 PICEK, Josef, 548
 PICK, Jiří Robert, 85, 425, 426, 430, 432, 437, 442, 462, 466, 515, 516, 530
 PIEYRE DE MANDIARGUES, André, 110
 PILAROVÁ, Eva, 86
 PILAŘ, František, 518
 PILAŘ, Jan, 19, 20, 59, 60, 61, 192
 PILKA, Jiří, 567
 PILŇAK, Boris Andrejevič, 72, 113
 PILZ, Jaroslav, 61, 471
 PINGET, Robert, 109
 PINTER, Harold, 93, 109, 319, 430, 439
 PIRANDELLO, Luigi, 81, 566
 PÍSAŘÍK, Boleslav, 429
 PISCATOR, Erwin, 460, 463
 PISTORIUS, Luboš, 97
 PÍŠA, Antonín Matěj, 186
 PIŠTA, Jan, 462
 PIŠTORA, Jiří, 62, 221, 227, 528, 532
 PIŠŮT, Milan, 102
 PITHART, Petr, 70
 PITTERMANN, Jiří, 564
 PLANCHON, Robert, 460
 PLANNER, František, 120
 PLATONOV, Andrej Platonovič, 113
 PLÁVKA, Andrej, 106
 PLESKOT, Jaromír, 81, 82, 94, 111
 PLUDEK, Alexej, 27, 288, 303, 537, 538
 PLUHAR, Zdeněk, 19
 PODANÝ, Josef, 431, 443
 PODEŠVOVÁ, Marie, 526
 PODHORNÁ, Věra (vl. jm. Věra Hofmanová), 533, 538
 PODHRÁZKÝ, Petr, 90, 438

PODSKALSKÝ, Zdeněk, 567, 568, 570
POHORSKÝ, Miloš, 75, 151, 152, 162, 168,
249
POHRIBNÝ, Arsén, 241
POLÁČEK, Karel, 518, 565
POLÁCH, Bohumír, 287
POLÁK, František, 395
POLÁK, Jindřich, 337
POLÁK, Josef, 103
POLÁKOVÁ, Helena, 525
POLEVOJ, Boris Nikolajevič, 409
POLLOCK, Jackson, 237, 238
POMPE, Ludvík, 558
PONICKÁ, Hana, 105
PONIČAN, Ján, 106
POPERA, Emanuel Jindřich, 274
POSPÍŠIL, Josef, 108, 109, 110
POSPÍŠIL, Oldřich, 514
POSPÍŠIL, Zdeněk, 90, 454
POŠÍVAL, Zdeněk, 465
POULÍK, Josef, 491
POUND, Ezra, 113, 233, 349
POURRAT, Henri, 198
POVONDROVÁ, Eva, 575
PRACHAŘ, Ilja, 397, 571
PRAŽÁK, Emil, 78, 163, 165
PRAŽÁK, Jiří, 307, 494
PRAŽÁK, Vladimír, 109
PREISNER, Rio, 112, 268, 348
PREISS, Pavel, 50
PREUSSLER, Otfried, 535
PRÉVERT, Jacques, 89
PRCHALOVÁ, Olga, 479
PROCHÁZKA, Jan, 32, 39, 60, 295, 304,
306, 340, 357, 385, 523, 537, 540, 545,
548
PROCHÁZKA, Jindřich, 232, 240
PROCHÁZKA, Jiří, 399, 466
PROCHÁZKA, Stanislav, 251
PROKŮPEK, Václav, 41
PROŠKOVÁ, Hana, 60, 321, 508, 509
PROUST, Marcel, 108
PROUZA, Petr, 229, 270
PROVAZNÍKOVÁ, Věra, 221, 270, 273
PRŮŠA, Petr, 77
PŘENOSILOVÁ, Yvonne, 86

PŘIBSKÝ, Vladimír, 306
PŘIBYL, Zdeněk, 110
PŘIDAL, Antonín, 116, 215, 554, 558, 559,
560
PTÁČEK, Jaromír, 553, 554, 556, 557, 560,
565
PTÁČNÍK, Karel, 15, 19, 20, 26, 35, 49,
124, 287, 294, 295, 310, 336
PUCHOLT, Vladimír, 453
PUJMAN, Petr, 72, 109, 111, 319, 349, 350
PUJMANOVÁ, Marie, 533, 565
PUTÍK, Jaroslav, 19, 50, 75, 104, 148, 149,
290, 310, 335, 336, 354, 359, 377, 477,
478, 484, 553
PYTLÍK, Radko, 147, 170

Q

QUENEAU, Raymond, 110, 319

R

RACEK, Ilja, 465
RADA, Petr, 573
RADIMSKÝ, Ladislav, 121, 122, 125, 126,
388, 395
RADOK, Alfréd, 42, 79, 80, 81, 94, 464,
567, 569
RADOKOVÁ, Marie, 464
RACHLÍK, František, 354, 356
RAICHL, Miroslav, 425
RÁKOS, Petr, 137, 170
RAMPA, Miroslav, 518
RAMPOVÁ, Eva, 518
RAŠÍN, Miroslav, 388, 393
RAŠKA, Svatopluk, 514
RÁŽ, Roman, 558
REIMAN, Pavel, 24
REIS, Vladimír, 100, 101, 103
REJNUŠ, Miloš, 458, 555, 558, 559, 560
RENČ, Václav, 41, 51, 120, 263, 264, 268,
458, 526, 559
RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ, Zuzana, 63, 268,
526, 531
REPKA, Peter, 103
RESNIKOV, Saša, 429
REYNEK, Bohuslav, 33, 76, 77, 176, 221,
231, 265, 266, 268, 526, 562

- RIDLEY, Arnold, 460
 RICHTER, Stanislav, 479
 RILKE, Rainer Maria, 114
 RIMBAUD, Arthur, 272
 RITSOS, Jannis, 555
 ROBBE-GRILLET, Alain, 109, 319
 ROHÁČ, Ján, 80, 86, 420, 549, 567, 570
 ROKL, Rudolf, 245
 ROLLAND, Romain, 94, 466, 554
 ROSENBAUM, Karol, 102, 105
 ROSTOCKIJ, Stanislav, 547
 ROTH, Joseph, 112
 ROTH, Philip, 111
 ROTREKL, Zdeněk, 120, 269, 273
 ROUSSEAU, Henri, 222
 RÓŻEWICZ, Tadeusz, 114
 ROZNER, Ján, 105
 ROŽDĚSTVENSKIJ, Robert Ivanovič, 114
 RUDOLF, Stanislav, 523, 528, 541
 RÚFUS, Milan, 101
 RÜHM, Gerhard, 233
 RUMLER, Josef, 270
 RŮŽIČKA, Jiří, 525, 542
 RŮŽIČKA, Karel, 243
 RYBÁK, Josef, 19, 69, 70, 193, 283, 469, 474
 RYCHMAN, Ladislav, 29, 80
 RYSKA, Jan, 538
 RZOUNEK, Vítězslav, 151, 362
- Ř**
- ŘEPKOVÁ, Marie, 161, 168
 ŘEZÁČ, Jan, 59, 62, 72, 255, 294
 ŘEZNÍČEK, Pavel, 257
 ŘÍHA, Bohumil, 477, 525, 554, 538
- S**
- SABINA, Karel, 366
 SADKOVÁ, Eva, 568, 569
 SÁGLOVÁ, Zorka, 235
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 110
 SAK, Robert, 63
 SALAČ, Antonín, 78
 SALINGER, Jerome David, 111
 SALIVAROVÁ, Zdena, 60, 283, 318
 SANDBURG, Carl, 247
 SANTAROVÁ, Alena, 535
 SARRAUTOVÁ, Nathalie, 109, 110, 319
 SARTRE, Jean-Paul, 24, 44, 70, 93, 94, 108, 139, 145, 319
 SEDLMAYEROVÁ, Anna, 63, 473, 509, 548
 SEEGER, Pete, 252
 SEIFERT, Jaroslav, 18, 42, 46, 49, 103, 137, 151, 176, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 473, 526, 552
 SEKAL, Zbyněk, 112
 SELUCKÝ, Radoslav, 70, 477
 SEMERÁD, Karel, 463
 SEMRÁD, Vladimír, 461, 556
 SENECA, Lucius Annaeus, 71, 303
 SEQUENS, Jiří, 567, 572
 SEYDL, Zdenek, 422
 SGALLOVÁ, Květa, 169
 SHAKESPEARE, William, 81, 87, 95, 181, 195, 273, 417, 423, 429, 458, 559
 SHAW, Irwin, 111
 SCHAFF, Adam, 24
 SCHALLER, George Beals, 495
 SCHÄLLUCK, Paul, 112
 SCHAUER, Hubert Gordon, 37, 158
 SCHEINPFLUGOVÁ, Olga, 571
 SCHERHAUFER, Peter, 90, 434
 SCHIFFAUER, Edvard, 90, 437, 438
 SCHLIEMANN, Heinrich, 492
 SCHMID, Jan, 89, 432, 433
 SCHMIDT, Siegfried Johannes, 115
 SCHNEIDER, Jan, 244, 421, 427, 428, 566
 SCHNITZLER, Arthur, 95
 SCHORM, Evald, 549, 567, 570
 SCHULZ, Karel, 62
 SCHULZ, Milan, 50, 52, 75, 151, 425, 515, 571
 SCHWARZENBERG, František, 125, 395
 SIDON, Karol, 60, 355, 560
 SIGSGAARD, Jens, 535
 SILLITOE, Alan, 111
 SIMENON, Georges, 566
 SIMON, Claude, 109
 SIMPSON, Norman Frederick, 109
 SIŇAVSKIJ, Andrej, 123
 SINCLAIR, Upton, 108, 111
 SIRKOVÁ, Božena, 119

- SIROVÁTKA, Oldřich, 526
SIROVÝ, Zdenek, 547, 551
ŠÍŠ, Vladimír, 429
SKÁCEL, Jan, 63, 71, 72, 150, 156, 206, 209, 210, 224, 226, 227, 309, 429, 526, 554
SKÁCELÍK, František, 471, 474
SKÁLA, Ivan, 19, 22, 26, 28, 37, 39, 62, 69, 192, 284
SKÁLA, Miroslav, 428, 429, 430, 437, 554
SKÁLOVÁ, Dita, 554
SKARLANT, Petr, 229, 270
SKOUMAL, Aloys, 108
SKOUMAL, Petr, 434
SKÝPALA, Augustin, 270
SLABÝ, Zdeněk Karel, 525, 554
SLÁDEK, Josef, 275
SLÁDEK, Josef Václav, 161
SLÁDKOVÁ, Věra, 336
SLÁMA, Tomáš, 438
SLÁNSKÝ, Rudolf, 431
SLAVÍK, Ivan, 63, 76, 114, 260, 261
SLOBODA, Rudolf, 103
SMAZALOVÁ, Šárka, 251
SMETANA, Bedřich, 470
SMETANOVÁ, Jindřiška, 50, 76, 104, 299, 310, 516, 554, 568
SMETANOVÁ, Věra, 110
SMOČEK, Ladislav, 85, 97, 439, 453
SMOLÍK, Milan, 52
SMOLJAK, Ladislav, 421, 435, 436, 517, 554
SMREK, Ján, 103
SOFOKLES, 81, 459
SOHR, Stanislav, 469
SOJKA, Erich, 109
SOJKOVÁ, Zdenka, 103
SOKOLOVSKÝ, Evžen, 90, 92, 411, 429
SOLŽENICYN, Alexandr Isajevič, 69, 71, 113, 123, 366, 464, 566
SOUČEK, Ludvík, 508, 513, 514, 542
SOUČKOVÁ, Milada, 119, 275, 276, 277, 389, 390, 395
SOUKUP, Lumír M., 274
SOVA, Antonín, 61
SOVÁK, Pravoslav, 422
SPÁČIL, Jindřich, 300
SPANLANGOVÁ, Dagmar, 573
SPENDER, Stephen, 113
SPUNAR, Pavel, 164
SRBA, Bořivoj, 90, 92, 411, 434
SRNEC, Jiří, 83, 86, 422
STACHO, Ján, 103
STACHOVÁ, Helena, 109
STALIN, Josif Vissarionovič, 141
STANISLAV, Karel, 553
STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič, 92, 411
STANKOVIČ, Andrej, 73, 104, 229
STANO, Jiří, 478
STANOVSKÝ, Vladislav, 525, 536
STAVINHOVÁ, Zdeňka, 110
STEHLÍK, Ladislav, 195
STEHLÍK, Miloslav, 397, 400, 401, 461, 466, 556, 557
STEIN, Joseph, 94
STEINBECK, John, 111
STEINOVÁ, Dagmar, 108
STEINOVÁ, Gertruda, 233
STEJSKAL, Václav, 525
STEKLAČ, Vojtěch, 73, 148
STEKLÝ, Karel, 546
STENDHAL, 326
STEVENSON, Robert Louis, 512
STEWART, Michael, 94
STIFTER, Adalbert, 63
STICH, Alexandr, 160
STINGL, Miloslav, 477, 494, 495, 538
STIVÍN, Jiří, 243
STONIŠ, Miroslav, 76, 306, 317
STRÁNSKÝ, Jiří, 366
STREJČEK, Jan, 82
STREJČKOVÁ, Jaroslava, 555, 556
STRNAD, Jaroslav, 121
STRNADEL, Josef, 341, 526
STRÖBINGER, Rudolf, 488, 493, 494
STROHSOVÁ, Eva, 168, 170
STROŽ, Daniel, 250
STŘEDA, Jiří, 86
STŘEDA, Ludvík, 215
STRÍTECKÝ, Jaroslav, 159
STUHL, Vladimír, 478, 480
STÝBLOVÁ, Valja, 60, 466
STYRON, William, 72, 111

- SUDEK, Josef, 186
 SUCHÁNEK, Ladislav, 90, 429
 SUCHAŘÍPA, Leoš, 431, 444
 SUCHOMEL, Milan, 71, 148, 149
 SUCHÝ, Jiří, 61, 82, 84, 152, 244, 245, 247, 249, 333, 335, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 549, 560, 566, 567
 SUCHÝ, Josef, 30, 76, 199, 200, 244, 245, 247, 335, 420, 421, 422, 423, 424
 SUP, Jiří (vl. jm. Jan Žáček), 427, 428
 SUS, Oleg, 70, 71, 75, 133, 138, 139, 140, 145, 148, 151, 161, 487, 503, 511, 516
 SVATÁ, Jarmila, 287
 SVATOŇ, Vladimír, 135
 SVATOPLUK, T. (vl. jm. Svatopluk Turek), 61, 515
 SVATOŠ, Bedřich, 388
 SVEJKOVSKÝ, František, 163, 165, 169
 SVĚRÁK, Zdeněk, 435, 436, 517, 528, 554, 557, 570
 SVITÁČEK, Vladimír, 80, 420, 549, 567
 SVITÁK, Ivan, 25, 31, 40, 70, 76, 105, 145, 146, 255, 258
 SVOBODA, Jiří, 61, 81, 414, 471
 SVOBODA, Jiří Václav, 529
 SVOBODA, Josef, 80, 95
 SVOBODA, Ludvík, 40, 133
 SVOBODA, Miloslav, 493
 SVOBODOVÁ, Růžena, 471
 SVOZILOVÁ-JOHNOVÁ, Herma, 541
 SYCHRA, Antonín, 136
 SÝKORA, Zdeněk, 235
 SÝKOROVÁ, Helena, 373
 SYROVÁTKA, Oldřich, 531
 SÝS, Karel, 270, 272
- Š**
 ŠABATKOVÁ, Alena, 108
 ŠAFARÍK, Pavel Josef, 105
 ŠAFRÁNEK, Ota, 534
 ŠAGIŇANOVÁ, Marietta Sergejevna, 500
 ŠAJNER, Donát, 195, 196
 ŠAJTAR, Drahomír, 63
 ŠALDA, František Xaver, 89, 157, 471
 ŠAŠEK, Jiří, 427
 ŠEBÁNEK, Jiří, 435, 436, 517, 554, 570
 ŠEBEK, Karel, 255, 257
 ŠEBESTA, Pavel, 481
 ŠEDA, Jaroslav, 89
 ŠEJNIN, Lev Romanovič, 503, 569
 ŠEŘÍK, Zdeněk, 270
 ŠIK, Ota, 23
 ŠIKL, Jaroslav, 504
 ŠIKL, Zdeněk, 78
 ŠIKTANC, Karel, 62, 104, 114, 127, 142, 150, 177, 205, 206, 207, 477, 479, 527, 529, 531, 568
 ŠIKULA, Vincent, 103
 ŠÍMA, Josef, 95
 ŠIMÁČEK, Radovan, 300
 ŠIMANOVSKÝ, Zdeněk, 250
 ŠIMEK, Miloslav, 85, 424
 ŠIMKOVIČ, Alexander, 102
 ŠIMONOVIC, Ján, 103
 ŠKAMLA, Ján, 106
 ŠKARKA, Antonín, 78, 163, 166
 ŠKUTINA, Vladimír, 63, 76, 431, 504, 565
 ŠKVOR, Jiří viz *Pavel Javor*
 ŠKVORECKÝ, Josef, 15, 17, 19, 20, 24, 50, 52, 61, 71, 72, 111, 113, 121, 123, 124, 141, 281, 282, 283, 286, 288, 289, 291, 312, 318, 364, 365, 366, 372, 373, 426, 430, 497, 500, 503, 504, 506, 507, 519, 523, 540, 545, 548, 568, 572
 ŠLAIS, Zdeněk, 90
 ŠLEJHAR, Josef Karel, 62
 ŠLITR, Jiří, 82, 84, 243, 244, 245, 422, 423, 426, 427, 567
 ŠMAHEL, František, 488, 492
 ŠMAHELOVÁ, Helena, 523, 540
 ŠMATLÁK, Stanislav, 100, 101, 102
 ŠMÍDA, Josef, 463
 ŠMOK, Pavel, 85, 86
 ŠNEPP, Luděk, 297, 306, 341
 ŠOLC, Václav, 477, 481
 ŠOLLEOVÁ, Marie, 141
 ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič, 461
 ŠOTOLA, Jiří, 19, 20, 28, 30, 32, 35, 62, 69, 70, 71, 87, 97, 114, 127, 141, 142, 150, 154, 177, 202, 203, 206, 207, 374, 378, 379, 380, 381, 426, 477, 479, 566, 567, 568

ŠPALEK, Vilém viz *Gran Embustero*
 ŠPIDLA, Václav, 94
 ŠPITZER, Juraj, 35
 ŠRÁMEK, Fráňa, 61, 89, 216
 ŠRUT, Pavel, 63, 221, 226, 526, 527, 529, 532, 533
 ŠTAIDL, Jiří, 86
 ŠTANCL, Ladislav, 90, 429
 ŠTĚDRÝ, Karel, 423, 427
 ŠTĚDRÝ, Vladimír, 394
 ŠTECH, Václav Vilém, 61, 472, 474
 ŠTĚPÁNEK, Vladimír, 161, 168
 ŠTĚPÁNEK, Zdeněk, 471
 ŠTERN, Jan, 26
 ŠTEVČEK, Ján, 102, 106
 ŠTÍPLOVÁ, Ljuba, 573
 ŠTOLL, Ladislav, 18, 19, 22, 26, 41, 69, 70, 132, 133, 139, 140, 151, 152, 160, 283
 ŠTOREK, Břetislav, 169
 ŠTORCH-MARIEN, Otakar, 61, 474
 ŠTOVÍČKOVÁ, Věra, 477, 479
 ŠTROBLOVÁ, Jana, 177, 216, 217, 220, 525, 540
 ŠTUCHAL, Jiří, 518
 ŠTUKA, Ivo, 52
 ŠULEŘ, Oldřich, 63, 286, 526
 ŠUSTR, Vladimír, 542
 ŠÚTOVEC, Milan, 101
 ŠVÁB, Ludvík, 76, 258
 ŠVABINSKÁ, Ela, 470
 ŠVABINSKÝ, Max, 470
 ŠVÁCHA, Miloš, 375
 ŠVANDA, Pavel, 63, 320, 321
 ŠVANDRLÍK, Miloslav, 63, 365, 514, 518, 519
 ŠVANKMAJER, Jan, 422
 ŠVEHLA, František, 121, 122
 ŠVENK, Karel, 428
 ŠVESTKA, Oldřich, 69

T

TÁBORSKÝ, Eduard, 125
 TAFEL, Jaroslav, 523, 540
 TACHOVSKÝ, Karel, 429, 554, 558, 559, 560

TALLER, Ivan, 465
 TÁLSKÁ, Eva, 90, 434
 TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič, 72
 TATARKA, Dominik, 100, 101, 103
 TAUFER, Jiří, 19, 69, 193, 469, 470, 474
 ŤAŽKÝ, Ladislav, 100, 103
 TECHNIK, Alfréd, 546
 TEIGE, Karel, 50, 61, 151, 155, 186, 255
 TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, 76, 394
 TENČÍK, František, 525
 TERLECKÝ, Nikolaj, 119, 122
 TERTZ, Abram viz *Andrej Siňavskij*
 TETAUER, Frank, 375
 THÁKUR, Rabíndranáth, 478
 THIELE, Vladimír, 518
 THOMAS, Dylan, 89, 226
 THOMAS, Jevan-Brandon, 94
 TIGRID, Pavel, 36, 117, 122, 123, 124, 127, 283, 394
 TICHÁ, Zdeňka, 163, 165
 TIKAL, Václav, 254
 TOMAN, Josef, 186, 302, 303, 480, 494
 TOMANOVÁ, Miroslava, 480
 TOMAN-TOMÁNEK, Josef Václav, 275
 TOMÁŠEK, Karel (vl. jm. Tomáš Řezáč), 216, 303, 504
 TOMÁŠKOVÁ, Milena, 108
 TOMÁŠOVÁ, Marie, 95, 440
 TOMČÍK, Miloš, 100, 101, 102, 103, 104
 TOMEČEK, Jaromír, 539
 TOMEŠ, Jan Marius, 255
 TOMŠÍČEK, Jan, 466
 TOPINKA, Miloslav, 231, 270, 271
 TOPOL, Josef, 81, 95, 404, 406, 407, 414, 415, 416, 439, 440, 452, 455, 456, 457, 561
 TRAKL, Georg, 226, 231
 TRÁVNÍČEK, František, 72
 TREFULKA, Jan, 26, 52, 60, 71, 297, 306, 317, 373, 534, 548
 TRINKEWITZ, Karel, 232
 TRIOLETOVÁ, Elsa, 44
 TRNKA, Jiří, 95, 523, 535
 TROSKA, J. M., 526
 TROST, Pavel, 164
 TRÖSTER, František, 95

- TRTÍLEK, Jan, 235
TRUHLÁŘ, Břetislav, 104
TŘEBICKÁ, Jiřina, 90
TŘEŠTÍK, Dušan, 164
TRÍSKA, Jan, 95, 440
TRÍSKA, Stanislav, 463
TUMLÍŘ, Jan, 122, 283
TURBA, Ctibor, 85, 86
TURNOVSKÁ, Jarmila, 573
TUTČEV, Fjodor Ivanovič, 260
TVARDOVSKIJ, Alexandr Trifonovič, 114
TYL, Josef Kajetán, 81, 162, 166,
TYŇANOV, Jurij Nikolajevič, 448, 464
- U**
UHDE, Milan, 46, 60, 87, 317, 377, 430,
448, 449, 459, 548, 558
UHLÍŘ, František Pavel, 121
ULLMANN, Petr, 90, 437, 438
ULRYCH, Petr, 427
ULRYCHOVÁ, Hana, 427
UNGARETTI, Giuseppe, 115
UPDIKE, John, 111
URBÁNEK, Karel, 425, 464
URBÁNEK, Zdeněk, 41
URBÁNKOVÁ, Jarmila, 111
URBÁSEK, Miloš, 232, 241
- V**
VACÍK, Miloš, 151, 152
VÁCLAVEK, Bedřich, 61, 138, 139, 140
VACULÍK, Ludvík, 35, 37, 39, 42, 60, 61,
70, 71, 104, 149, 150, 153, 156, 306,
354, 359, 360, 363, 364
VÁCHAL, Josef, 77
VACHEK, Emil, 473, 502, 506, 566
VALACHOVÁ, Marie, 270
VÁLEK, Jan, 111
VÁLEK, Miroslav, 105, 105, 106
VALENTA, Bohumír, 437
VALENTA, Edvard, 353, 501
VALÉRY, Paul, 114, 221, 267
VALES, Pavel, 510
VALJA, Jiří, 111, 114
VALJOVÁ, Libuše, 111
VALOCH, Jiří, 232, 241
VANČURA, Vladislav, 29, 137, 138, 185,
471, 550, 554
VANČURA, Zdeněk, 78
VANČUROVÁ, Ludmila, 471
VANĚK, Vladimír, 389
VAŇOUS, Bohumír, 437
VÁPENÍK, Rudolf, 92
VASARELY, Victor, 237
VAŠICA, Josef, 164
VAŠINKA, Radim, 87, 175
VAŠTA, Jaromír, 568, 570, 571, 572
VAŠUT, Vladimír, 85
VÁVRA, Otakar, 188, 302, 546, 549, 550
VAVŘÍK, Zdeněk, 503
VAVŘINCOVÁ, Fan, 521
VÁŽNÝ, Václav, 163
VČELIČKA, Géza, 546
VEJDĚLEK, Čestmír, 62, 371, 513
VEJRAŽKA, Vítězslav, 79
VEJSADA, Václav, 63
VELEBNÝ, Karel, 243, 435, 517, 554
VELINSKÝ, Jaroslav, 521
VENCÁLEK, Ladislav, 90
VENCLÍK, Vlastimil, 570
VERNE, Jules, 461, 462, 514
VESELÁ, Marie, 109
VESELOVSKÝ, Zdeněk, 488, 495
VESELSKÝ, Jiří, 229, 273
VESELÝ, Petr, 437
VESELÝ, Zdeněk, 510
VIAN, Boris, 110
VIHANOVÁ, Drahomíra, 551
VILIKOVSKÝ, Pavel, 103
VILÍMEK, Jiří, 557, 560
VILÍMOVÁ, Lída, 466
VILLON, François, 250
VINANT, František, 73
VINOGRADOV, Viktor Vladimirovič, 160
VÍTEK, Jan, 504
VLÁČIL, František, 340, 545, 546, 549, 550
VLADIMOV, Georgij Nikolajevič, 113
VLADISLAV, Jan, 27, 41, 72, 95, 110, 115,
116, 536
VLACH, Antonín, 117, 118, 119, 126
VLACH, Karel, 243
VLACH, Robert, 117, 118, 119, 126, 275

VLAŠÍM, Pavel Š., 120
VLAŠÍN, Štěpán, 75, 139, 151
VLČEK, Jaroslav, 105
VODIČKA, Felix, 62, 70, 102, 105, 143,
151, 160, 161, 166, 167, 168, 169, 170
VODIČKA, Miloš, 224
VODIČKA, Vladimír, 84
VODIČKOVÁ, Marie, 105
VODŇANSKÝ, Jan, 244, 246, 249, 454
VODSEĎÁLEK, Ivo, 273
VOGEL, Zdeněk, 481
VOHRYZEK, Josef, 17, 20, 25, 62, 70, 73,
116, 142, 320
VOKOLEK, Vladimír, 259, 260, 268, 273
VOLÁK, Josef, 521
VOLANSKÁ, Hela, 105
VOLEK, Jindřich, 494
VOLTAIRE, 97
VONDRÁČKOVÁ, Helena, 86, 427
VONNEGUT, Kurt, 371
VORLÍČEK, Václav, 548
VOŘÍŠKOVÁ, Marie, 536
VOSKA, Václav, 418
VOSKOVEC, Jiří, 51, 61, 122, 127, 137,
428, 430
VOSKOVEC, Prokop, 255, 258
VOSTRÁ, Alena, 60, 97, 306, 321, 322,
454, 455, 535
VOSTRÝ, Jaroslav, 85, 91, 97, 413, 439
VOSTŘEL, Darek, 427, 570
VOŠMIK, Milan, 573
VOTAVA, Jiří, 517
VOZNESENSKIJ, Andrej Andrejevič, 87,
89, 114, 243
VRÁNA, Karel viz *Karel Želivan*
VRBA, František, 46, 69, 109, 110, 134
VRBOVÁ, Hana, 113, 114
VRCHLICKÝ, Jaroslav, 167
VYHLÍDAL, Oldřich, 198
VYCHODIL, Ladislav, 95
VYLEŤAL, Josef, 349
VYMĚTAL, Ladislav, 95, 94, 441
VYSKOČIL, Ivan, 52, 62, 84, 85, 147, 312,
333, 334, 335, 420, 421, 431, 434, 438,
440, 442, 443, 444, 445, 528, 549, 560
VYSOCKIJ, Vladimír Semjonovič, 252

W

WAINE, John, 110
WALLACE, Edgar, 509
WALLETZKÝ, Leonard, 90
WALLÓ, Karel Michael, 466
WALSER, Martin, 112
WALTARI, Mika, 303
WEIGL, Petr, 568
WEIL, Jiří, 50, 62, 154, 283, 284, 341
WEINER, Richard, 62, 71, 73, 526
WEISS, Jan, 371, 511, 554
WEISS, Jiří, 288, 547
WEISS, Peter, 239
WELLEK, René, 123, 125
WELLES, Orson, 463
WENZL, Oldřich, 62, 87, 256
WERFEL, Franz, 108, 114
WERICH, Jan, 42, 61, 137, 308, 428, 430,
467, 477, 478, 483, 484, 523, 534, 566,
567
WERNISCH, Ivan, 62, 73, 177, 216, 218,
221, 223, 229, 231, 233
WICHTERLE, Otto, 42
WILDE, Oscar, 466
WILLIAMS, Emmett, 233
WILLIAMS, Tennessee, 94
WILLIAMS, William Carlos, 115, 247
WILSON, Angus, 111
WINKELHÖFER, Jan, 478
WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta, 478
WIRTHOVÁ, Božena, 72
WITTGENSTEIN, Ludwig, 234, 349
WITTMANN, Robert, 235
WOLKER, Jiří, 71, 87, 187, 217, 222
WOOLFOVÁ, Virginie, 108,
WYNDHAM, John, 72

Z

ZÁBRANA, Jan, 62, 111, 113, 114, 115,
230, 231, 372, 497, 506, 523, 540
ZÁBRANSKÁ, Zdena, 63
ZADROBÍLEK, Vladislav, 215
ZAHRADNÍČEK, Jan, 33, 41, 51, 60, 75,
114, 147, 176, 200, 259, 261, 262, 263,
268, 273, 562
ZACHATA, Miloslav, 571

- ZAJÍČEK, Karel, 553
ZAMAROVSKÝ, Vojtěch, 488, 491, 492
ZÁMECKÁ, Wanda, 111
ZÁMEČNÍK, Karel, 127
ZÁPOTOCKÝ, Antonín, 460
ZÁTOPEK, Emil, 42
ZÁVADA, Vilém, 71, 176, 178, 187, 188, 529
ZBAVITEL, Dušan, 478
ZEDNÍČEK, Stanislav, 33, 267
ZELENKA, Bedřich, 566
ZELENKA, Jan, 66
ZELENKA, Otto, 418, 461, 572
ZEZULOVÁ, Olga, 429, 556, 558, 560
ZIKA, Josef, 56
ZIKMUND, Miroslav, 477, 480
ZLÁMAL, Miloslav, 275
ZLÍN, Karel, 221, 227, 231, 270
ZOŠČENKO, Michail Michajlovič, 113
ZRZAVÝ, Jan, 82
ZUMR, Josef, 146, 161
ZVÁRA, Miloslav, 124
ZVELEBIL, Kamil, 478
ZVĚŘINA, Ivan, 121, 387
ZWEIG, Stefan, 108, 569
ZÝKA, Jaroslav, 518
- Ž**
ŽÁČEK, Jan, viz *Jiří Sup*
ŽÁČEK, Jiří, 229
ŽÁK, Jaroslav, 465, 528
ŽÁK, Jiří, 464, 553
ŽANTOVSKÁ, Hana, 114
ŽÁRY, Štefan, 105
ŽELIVAN, Pavel (vl. jm. Karel Vrána),
119, 394
ŽIŽKA, Jan, 195, 228

Rejstřík literárních děl

...alias Odyssea (Vladimír Fux, Augustin Kneifel), 430
...až navěky (James Jones), 111
...neb mrtvi jsouce hanby nedojdeme (Grigorij Baklanov), 113
3 ½, 545
451° Fahrenheita (Ray Bradbury), 500
5 her a jedna aktovka (Jean-Paul Sartre), 108
53 případů linky (Vladimír Burda), 239
631 dní v Barmě (Dagmar Bečková, Jana Bečková), 478

A

A co básník, 127
A kdo by chtěl opustit město babylonské (Jaromír Ptáček), 556
A když byl čas (Milena Honzíková), 289
A tady všude muziky je plno (Zbyněk Hejda), 231
Abel (Jiří Fried), 322
Absurdní komedie (Sławomir Mrożek), 90
Ačkoli (Miroslav Holub), 204
Adam a Eva (Karel Šiktanc), 207
Adelheid (Vladimír Körner), 339, 340, 545
Adresát Milena Jesenská (Jana Černá), 469
Africké perokresby (Věra Štovičková), 479
Afrika – rok jedna (Věra Štovičková), 479
Agadir (Artur Lundkvist), 116
Ach, ta láska nebeská, 525
Akce H aneb Město má žízeň (Vladimír Fux, Lubomír Černík), 430
Akce Valkýra (Jaroslav César, Bohumil Černý), 493

Ako chutí moc (Ladislav Mňačko), 100
Akt (Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek), 435, 517
Akt s houslemi (Noël Coward), 94
Albatros (Oldřich Mikulášek), 191
Alexandreida, 163
Alla Romana (Milada Součková), 276
Amenmária (Ladislav Ťažký), 100
Americká lidová poezie, 113, 243
Americký rok (Irena Dubská), 482
Amerika (Franz Kafka), 108, 382
Amputace (Josef Eismann, Zdeněk Zápala), 426
Anděl na kolečkách (Miroslav Holub), 308, 477, 484
Anděl na střeše (Miroslav Skála, Vlastimil Pantůček), 429, 437
Anděl strážný (Václav Havel), 561
Andorra (Max Frisch), 112
Anekdoty na šťastnou cestu (Jiří Štuchal), 518
Anglické absurdní divadlo, 109
Anglosaský postoj (Angus Wilson), 111
Ani den! (Saul Bellow), 111
Anička a její přátelé (Jan Ryska), 538
Anička z 1. A (Jan Ryska), 538
Anna proletářka (Ivan Olbracht), 490
Anonymní povídky (Pavel Švanda), 321
Antigona (Sofokles), 459
Antigona a tí druhí (Peter Karvaš), 100
Antihvězda (Antonín Bartušek), 260
Antikódy (Václav Havel), 239, 240
Antilogie aneb Protisloví (Ladislav Nebeský), 242
Antiorfeus (Jiří Šotola), 566
Antipašije (Karel Eichler), 335, 378
Antologie 1962, 255, 348

- Archandělé nehrají biliár (Dario Fo), 94
 Artéská studna (Karel Šiktanc), 207
 Artyčoky chána Kučuma (Roman Erben), 257
 Asklépiovi kohouta (Vladimír Holan), 183
 Ať žije republika (Jan Procházka), 537
 Atentát na Reinharda Heydricha (Miroslav Ivanov), 488
 Atrakce (Emanuel Mandler), 335
 August August, august (Pavel Kohout), 97, 451
 Automat svět (Bohumil Hrabal), 323, 328
 Autostop (Ivan Vyskočil, Václav Havel), 421, 442, 445
 Až do konce lásky (František Hrubín), 179, 188, 189
- B**
- Bábel (František Křelina), 383
 Babička povídá pohádky (Josef Koenigsmark), 427
 Bačkůrky z mechu (Milena Lukešová), 533
 Balada z hadrů (Jiří Voskovec, Jan Werich), 428, 566
 Balkon v lese (Julien Gracq), 110
 Bambini di Praga (Bohumil Hrabal), 328
 Bar příroda (Petr Král), 258
 Barevné básně (Vladimír Burda), 239
 Baron Kaplan (Jaroslav Dietl), 418, 553
 Barvy století (Jan Bauch), 474
 Básně (František Halas), 15
 Básně (Paul Valéry), 114
 Básně doktora Živaga (Boris Pasternak), 124
 Básně pro velké děti (Klement Bochořák), 198
 Básně ticha (Jiří Kolář), 236
 Básně, návštěví a pohyby (Milan Nápravník), 257
 Básnický almanach na rok 1959, 175
 Bastard (Jan Martinec), 355, 537
 Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky (Květoslav Chvatík), 77, 137
 Beethoven (Ludvík Aškenazy), 555
 Belgická skripta (Otakar Mohyla), 486
 Bengt, tvůj kamarád ze Švédska (Miroslav Ivanov), 538
 Besídka zvláštní školy (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 425
 Bestia štěncensis viz *Štěnice*, 429
 Bětuška viz *Duše a hvězda*, 385
 Bez krásy, bez límce (Hana Bělohradská), 291, 548
 Bez názvu (Vladimír Holan), 180
 Bezpečnost zasahuje (Jan Vítek), 504
 Bezpodmínečný horizont (Ludvík Kundera), 558
 Bezvadný den (Ivan Klíma), 299
 Big beat a aritmetika (Milena Lukešová), 533
 Bílá garda (Michail Bulgakov), 113
 Bílé břízy na podzim (Arnošt Lustig), 51, 338
 Binární básně (Ladislav Nebeský), 241
 Bitva (Václav Řezáč), 294
 Bitva v gymnplu (Zdeněk Pošíval), 465
 Blázní a Pythagoras (Hermína Franková), 540
 Blázní mají propustky (Hermína Franková), 540
 Bláznova smrt (Václav Erben), 508
 Bláznovy zápisky (N. V. Gogol), 89, 464
 Blažený pozemšťan (František Nechvátal), 197
 Blažený věk (Jiří Marek), 371, 513
 Blbec z Xeenemünde (Josef Nesvadba), 549
 Bleděmodrá kniha (Michail Zoščenko), 113
 Blízkosti smrti (Zbyněk Hejda), 231
 Bloudění v kruhu (Jan Martinec, Karel Friedrich), 537
 Bludiště (Ladislav Smoček), 97, 453, 454
 Bludný kámen (Josef Hanzlík), 218
 Blues pro Alexandru (Věra Adlová), 541
 Blues pro bláznivou holku (Václav Hrabě), 250
 Bohové a hrdinové antických bájí (Vojtěch Zamarovský), 488, 492
 Bohové, hroby a učenci (C. W. Ceram), 492

- Bohuslav Martinů a Vysočina (Miloslav Bureš), 473
 Boje o zítřek (F. X. Šalda), 89
 Bolest (Vladimír Holan), 180
 Bomba pro Heydricha (Dušan Hamšík, Jiří Pražák), 307, 494
 Bouře nad rovníkem (Věra Štovičková), 479
 Božena Němcová (Mojmír Otruba), 166
 Boží duha (Jaroslav Durych), 383
 Brána blažených (Jaroslav Putík), 359
 Bratři Černé planety (Ludvík Souček), 542
 Broučci (Jan Karafiát), 526, 573
 Bubáci pro všední den (Karel Michal), 332, 515
 Bubáci z Pampelic (Olga Hejná), 535
 Bubínek ze skla (Olga Hejná), 538
 Bubliny nad městem (Ivan Vyskočil), 333
 Bude literární věda exaktní vědou? (Jiří Levý), 170
 Bůh z reklamy (Alena Vostrá), 321
 Bulharské léto (Jiří Stano), 478
 Byli a bylo (František Langer), 471
 Byli jednou dva (Jaroslav Dietl), 418
 Bylo to na váš účet (Ludvík Aškenazy), 555
 Bylo to v Evropě (Jiří Šotola), 203, 206, 207
- C**
- C. k. státní ženich (Ludvík Aškenazy), 448, 464
 Caligula (Albert Camus), 108, 564
 Carmen nejen podle Bizeta (Jan Schmid), 433
 Cesta a setkání (L. M. Soukup), 274
 Cesta do hlubin študákovy duše (Jaroslav Žák), 465
 Cesta do středu Země (Jules Verne), 514
 Cesta do Úbic (Ivan Vyskočil), 444, 560
 Cesta k politickému poznání (Petr Den), 393
 Cesta ke hřbitovu (Ota Filip), 355
 Cesta kolem světa za 80 dní (Jules Verne, dram. Josef Nesvadba), 462
 Cesta kolem světa za 80 dní (Jules Verne, dram. Pavel Kohout), 461
 Cesta mraku (Vladimír Holan), 181
 Cesta řeky k moři (Jiří Procházka, Lída Vilímová), 466
 Cesta slepých ptáků (Ludvík Souček), 513
 Cesta všelikého těla (Miloš Rejnuš), 458, 559
 Cestou ze sovětského koncentráku (František Polák), 395
 Cesty a cíle obrozenecké literatury (Felix Vodička), 161
 Cesty a zastavení (Klement Bochořák), 198
 Cesty k dnešku, 139
 Cesty slepých ptáků (Ludvík Souček), 514
 Cikánské pohádky (Marie Voříšková), 536
 Cirkus Kontinent (Viktor Dusil), 553
 Císařské fialky (Vladimír Neff), 301
 Cítění času (Giuseppe Ungaretti), 115
 Cizí tělesa (Jean Cayrol), 109
 Cizinci hledají byt (Egon Hostovský), 395
 Cizinec hledá byt (Egon Hostovský), 391, 395
 Cizinka a básník (Jaroslav Bednář), 194
 Co a jak (Jiří Šotola), 203
 Co je kritika, co není a k čemu je na světě (Václav Černý), 157
 Co je před očima (Václav Hons), 216, 220
 Co nevíte o přírodě (Zdeněk Michalec), 495
 Co se slovy všechno poví (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová), 532
 Co vám mám povídat (Václav Lacina), 473
 Co zbylo z anděla (Jan Skácel), 209, 210
 Cukrárna Myriam (Ivan Klíma), 449
 Cvičení mučení (Jiří Gruša), 226
 Cyril (Karol Sidon), 560
 Czech and Slovak Periodical Press outside Czechoslovakia (V. N. Duben), 126

Č

- Čapci očima rodiny (Helena Koželuhová), 119
- Čarodějnice z Blois (Miloš Vodička), 224
- Čáry na dlani (Petr Kabeš), 224
- Čas kočárů a lamp (Kamil Bednář), 195
- Čas kopřiv (Josef Knap), 385
- Čas na Něvském (Josef Kadlec), 477, 479
- Časová tíseň (Jiří Fried), 134, 314, 148, 552
- Čekám na tebe (Eduard Petiška), 208
- Čekání na Agátu (Luděk Nekuda, Petr Veselý), 438
- Čekání na Godota (Samuel Beckett), 93, 109, 441
- Čekání na slávu (Jan Schneider), 427
- Čemu se báseň říká, 89
- Černá bedýnka (Ludvík Aškenazy), 310, 437
- Černá denice (František Hrubín), 190
- Černá hvězda (Eva Kantůrková), 356, 502
- Černé jako smola (Hana Prošková), 509
- Černé nebe nad městem (Václav Hrabě), 250
- Černé víno (Jiří Körber), 553
- Černí baroni (Miloslav Švandrlík), 63, 365, 519
- Černoch si zpívá blues (Langston Hughes), 243
- Černý a bílý New York (Jiří Mucha), 486
- Černý dostal mat (Miroslav Ivanov), 488
- Černý kolotoč (Josef Hanzlík), 219
- Červená náušnice (Věra Hofmanová), 558
- Červená sedma (Jiří Červený), 425, 474
- Červené jahody (Antonín Bartušek), 260
- Červený a černý (Stendhal), 326
- Červnové dny (Antonín Kachlík), 539
- Červotočivé světlo (Pavel Šrut), 226
- Česká radikální demokracie (Karel Kosík), 144
- Česká zábavná próza 16. století (Jaroslav Kolár), 165
- Český román sklonku 19. století (Jaroslava Janáčková), 167
- Český volný verš devadesátých let (Miroslav Červenka), 166
- Čest a sláva (Karel Michal), 376, 377, 550
- Četba mládeže v počátcích obrození (František Tenčík), 525
- Čínská zeď (Max Frisch), 112
- Čistá řeka (Vlasta Dvořáčková), 207
- Človek proti skaze (Alexander Matuška), 103
- Člověk stroj a báseň (S. J. Schmidt), 115
- Člověk ve velikosti poštovní známky (Arnošt Lustig), 561
- Člověk z půdy (Jiří Suchý), 84, 422, 566
- ČSR a KSČ (Václav Kopecký), 470, 553
- Čtyři jedou za obzory (Achille Gregor), 477
- Čtyři léta (Jan Zahradníček), 261, 263
- Čtyři studie o Františku Hrubínovi, 525
- Čtyři z velkoměsta (Jaroslav Dietl), 418
- Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko (Oldřich Daněk), 458
- Čtyřlístek pro štěstí (Jana Červenková), 540

D

- Dálky (Jaroslav Putík), 50, 477, 484
- Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert (Jan Drda), 552
- Další knížka (Jiří Suchý), 423
- Danuše z Podještědí (J. R. Pick), 426
- Das dichterische Werk (A. V. Michna z Otradovic), 166
- Dášeňka (Karel Čapek), 534
- Dávno již dozněly cepy (Ladislav Stehlík), 195
- Dědeček v oleji (J. R. Pick, Josef Koenigsmark), 437
- Dějiny české literatury (ÚČL), 77, 101, 161, 164, 166, 167, 168, 171
- Dějiny psané Římem (Vojtěch Zamarovský), 492
- Démanty noci (Arnošt Lustig), 284, 285, 547, 550
- Demarkační čára (Vladimír Pazourek), 287
- Demokratický manifest (Ferdinand Peroutka), 121, 394
- Démon sůhlasu (Dominik Tatarka), 100

- Den Madian (F. D. Merth), 265
 Deník Arnošta Jenče (Ivan Slavík), 261
 Deník venkovského faráře (Georges Bernanos), 110
 Deníky Jiřího Ortena, 15
 Deset minut po zvonění (Miroslav Rampa, Eva Rampová), 518
 Děti a dobrodružství (Jiří Růžička), 525
 Děti platí polovic? (Hermína Franková), 538
 Dětské etudy (Ludvík Aškenazy), 387
 Devatenáct klavírů (Emil Vachek), 506
 Děvka z města Théby (Milan Uhde), 459
 Dialektika konkrétního (Karel Kosík), 23, 143, 144, 315
 Dialog s doktorem Dongem (Josef Nesvadba), 505
 Dialog s doprovodem děl (Oldřich Daněk), 560
 Dialog v předvečer soudu (Oldřich Daněk), 560
 Dialog ve spirále (Oldřich Daněk), 560
 Dílo jako dění smyslu (Milan Jankovič), 145, 170
 Disproporce (Jan Beneš), 51, 370
 Dita Saxová (Arnošt Lustig), 285, 548
 Dítě se zvonem (Věra Provazníková), 273
 Divadelní román (Michail Bulgakov), 115
 Divadlo Járy Cimrmana (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 436
 Dívčí hlas (Josef Knap), 356
 Dívej se k černému nebi (Jaromír Ptáček), 556
 Divertimento a kantiléna (František Branislav), 196
 Dívky pro román (Z. K. Slabý), 525
 Divoké prázdniny (Jan Procházka), 540
 Divoký koník Ryn (Bohumil Říha), 534
 Dlhý čas čakania (Vladimír Mináč), 100
 Dlouhán v okně (Edvard Valenta), 501
 Dlouhé odpoledne (Jan Beneš), 570
 Dlouhý lovec (A. V. Frič), 528
 Dlouhý podzimní den (Jiří Hubač), 569
 Dlouhý pochod (William Styron), 111
 Dlouhý stín času (Pavel Nauman), 501
 Dny v roce (Jiří Kolář), 230
 Dny života (Ilja Bart), 469
 Do vrabců jako když střelí (Jan Beneš), 370
 Dobrá mysl (Helena Šmahelová), 541
 Dobročinný večírek (Egon Hostovský), 387, 389
 Dobrodružné poznávání (Zdeněk Heřman), 525
 Dobrodružství doktora Haiga (Vladimír Henzl), 542
 Dobrodružství Jaroslava Seiferta (František Hampl), 475
 Dobrodružství v Eridanu (Jiří Brabenec, Zdeněk Veselý), 510, 511
 Dobrodružství v Zemi nikoho (Jaroslav Foglar), 542
 Dobrý člověk ještě žije (Romain Rolland, dram. František Kožík), 466
 Dobrý večer, Ameriko! (Vladimír Stuchl), 480
 Dobrý voják Švejk (Jaroslav Hašek, dram. Jan Grossman), 463
 Dobře placená procházka (Jiří Suchý), 423
 Dobře utajené housle (Miroslav Horníček), 311, 516
 Dódekameron juridický (Václav Lacina), 515
 Doktor Živago (Boris Pasternak), 124
 Domáci zabijačka (Jiří Šebánek), 436
 Don Juan aneb Láska ke geometrii (Max Frisch), 112
 Dopis od chuligána (Věra Hofmanová), 558
 Dopisy Albíně (Stanislav Zedníček), 268
 Draculův švagr (Miloslav Švandrlík), 519
 Drahoušek (K. M. Walló), 466
 Drak je drak (Vladimír Fux, Vlastimil Pantůček, Miroslav Skála), 428, 429
 Dravci (Miloš Švácha), 375
 Drobné spisy (Petr Chelčický), 163
 Druhá světová válka 1939–1945 (Toman Brod), 493
 Druhý dech (Jan Beneš), 370
 Druhý muž třetí říše (Dušan Hamšík), 494

- Druhý sešit směšných lásek (Milan Kundera), 318
- Druhý strom pohádek z celého světa (Vladislav Stanovský, Jan Vladislav), 536
- Dub královny Johanky (Ladislav Stehlík), 195
- Duhový svět (Oldřich Syrovátka), 531
- Dům daleko (Věra Linhartová), 347, 348
- Dům o 1 000 patrech (Jan Weiss), 511
- Dům strach (Jan Zahradníček), 261
- Duše a hvězda (Jaroslav Durych), 383
- Dutý břeh (Ivan Wernisch), 223
- Dva týdny prázdnin (Helena Šmahelová), 541
- Dva z Plivníku, 425
- Dvacet let svobody (Bohuslav Brouk), 275
- Dvacet šest krásných let (Ludmila Vančurová), 471
- Dvakrát Pákistán (Jan Marek, Dušan Zbavítel), 478
- Dvanáct (Pavel Kohout), 408
- Dvanáct visutých zahrad (Zuzana Nováková-Renčová), 268
- Dvě aktovky a diplomatka (J. R. Pick), 426, 432
- Dvě legendy doby Karlovy, 163
- Dvě noci s dívkou (Josef Topol), 95
- Dvě okna do dvora (Alexej Pludek), 288
- Dvě uši dvě svatby viz *Ptákovina*, 450
- Dvojí zákon (Karol Sidon), 560
- Dvojník (Friedrich Dürrenmatt), 438
- E**
- Editor a text, 169
- Egyptan Sinuhet (Mika Waltari), 305
- Einsteinův mozek (Josef Nesvadba), 371, 511
- Eliášův oheň (Ivan Diviš), 213
- Emblematika (Stanislav Dvorský), 257
- Encyklopedické heslo XX. století (Jan Schmid, Karel Novák), 433
- Encyklopedie Jiřího Suchého, 420, 421, 422, 423, 424
- Enšpígl (Josef Hiršal, Jiří Kolář), 536
- Epidemie (Egon Hostovský), 391
- Estetika (G. W. F. Hegel), 146
- Etuda s kontrabasem (Jaroslav Dietl), 418
- Evidentní básně (Jiří Kolář), 236
- Evropa ve stínu Hitlera (Vladislav Moulis), 493
- Exaktní metody v literárněvědné práci (Eduard Petřů), 165
- Exil a království (Albert Camus), 108
- Experiment Damokles (Peter Karvaš), 100
- Experimentální poezie, 115, 232
- F**
- Faraonův písař (Alexej Pludek), 303
- Farářův konec (Josef Škvorecký), 545
- Faunovo značně pokročilé odpoledne (Jiří Brdečka), 516
- Faust (J. W. Goethe), 420, 423
- Faust, Markéta, služka a já (Ivan Vyskočil, Jiří Suchý), 420
- Fenomenologie ducha (G. W. F. Hegel), 146
- Ferda Mravenec (Ondřej Sekora), 573
- Filatelistické povídky (František Langer), 310
- Film v manipulovaném světě (Ivan Sviták), 258
- Filmy bez diváků (Ludvík Šváb), 258
- Filozof a blázen (Jerzy Broszkiewicz), 428
- Filozofská historie (Alois Jirásek), 428, 465
- Filozofská historie (Alois Jirásek, dram. Jaroslav Dietl), 465
- Fimfárum (Jan Werich), 534
- Fotografie v surrealismu (Petr Král), 258
- Fragment (Ludvík Kundera), 257
- Fragmenty 1963, 232, 255, 348
- Fragmenty 1964, 232, 255
- Frank Pátý (Friedrich Dürrenmatt), 93, 112, 441
- František Hečko (Jaroslav Janů), 103
- Frantové a grobiáni, 163
- Franz Kafka. Liblická konference 1963, 24
- Fridrich Bridel nový a neznámý (Antonín Škarka), 166

Fůra humoru o známých lidech

(Vladimír Thiele), 518

Fyzikové (Friedrich Dürrenmatt), 93,
112, 441

G

Gabra a Málinka (Amálie Kutinová), 526

Gaučo a milionář (Jan Mareš), 537

Generace buřičů (František Buriánek),
168

Generácia (Dominik Tatarka), 100

Generál (Jiří Žák), 553

Génius průměrnosti (Dušan Hamšík),
307, 494

Gentleman (Jan Schneider, Bohuslav
Ondráček), 566

Gersaintův vývěsní štít (Jiří Kolář), 236,
237

Gradus ad Parnassum (Milada
Součková), 276

Gypsová dáma (Karel Michal), 373, 561

H

Hádání o budoucím (Jan Weiss), 511

Halleyova kometa (Jaroslav Seifert), 186,
526

Hamlet (William Shakespeare), 81, 423,
458, 459

Hamlet IV. (Vladimír Fux), 429

Harfeník (Jiří Weil), 284

Havárie (Jiří Jobánek), 286

Hedvábné starosti (Norbert Frýd), 476

Heinovské noci (Karel Šiktanc), 206

Hello, Dolly! (Michael Stewart), 94

Herec (Zdeněk Štěpánek), 471

Herečka vzpomíná (Leopolda Dostalová),
471

Herkules a Augiášův chlév (Friedrich
Dürrenmatt), 93, 441

Herkules a ptáci (Luděk Nekuda), 438

Herzog (Saul Bellow), 111

Heteronyma (Fernando Pessoa), 116

Hirošima (František Hrubín), 188

Historie skoro detektivní (Miroslav
Ivanov), 490

Hit revue, 425

Hit show, 425

Hlasy od východu (František Kubka), 473

Hlava 22 (Joseph Heller), 111

Hlavní muž světa (J. S. Kupka), 511

Hledán (Karel Zlín), 227

Hledání hodnot (Ludmila Lantová), 151,
167

Hledání klíčů (František Lazecký), 200

Hledání uzlu (Bohumil Nuska), 350

Hlohový vítr (Ivan Slavík), 260

Hněv trávy (Jaromír Hořec), 51

Hobby (Jiří Fried), 322, 345

Hodina lásky (Josef Topol), 95, 456, 457,
561

Hodina mezi psem a vlkem (Jan Skácel),
209, 210

Hodina modrých slonů (Ota Hofman),
535

Hodina ticha (Ivan Klíma), 148, 299, 300

Hodinový hoteliér (Pavel Landovský),
97, 455

Hodiny (Karel Cop), 557

Hodiny v řece (Jiří Pištora), 227

Hoj, Štěchovice, 425

Holubí pírká (John Updike), 111

Homo Faber (Max Frisch), 112

Horami jde březem (Alexej Pludek), 537

Horečka (Karel Pecka), 369

Horký dech (Jan Kozák), 297

Hornický humor (Milan Daněk), 514

Hors d'oeuvre (Adolf Hoffmeister), 473

Hořká vůně mandlí (Arnošt Lustig), 338

Hořkej svět (Josef Škvorecký), 365

Hospoda na mýtince (Zdeněk Svěrák,
Ladislav Smoljak), 436

Host (Ludvík Aškenazy), 407, 546

Hostinec u dvou srdcí (Jana Štroblová),
217

Hotel pro cizince (Eduard Petiška), 309

Hovory H (Miroslav Horníček), 570

Hovory lidí (Bohumil Hrabal), 326, 328

Hovory s mateřidouškou (Zdeněk
Rotrekl), 269

Hovory s veverkou, 442

Poslední páská (Samuel Beckett), 109

Hra na hvězdy (Miroslav Červenka), 208

- Hra na ohradu (Stanislav Dvorský), 257
Hra na Zuzanku (Miloš Macourek), 450
Hra o lásce a smrti (Romain Rolland), 94
Hra o životě a smrti (Jiří Šotola), 566
Hra s ohněm (Marie Pujmanová), 554
Hrách na stěnu (Milan Uhde), 317, 548
Hranice pravdy (František Šmahel), 488, 492
Hrdinství je povinné (Jana Černá), 298
Hry (Eugène Ionesco), 109
Hřích ublížit (Oldřich Wenzl), 256
Hřmění před bouří (Josef Jonáš), 553
Hudba pouště (W. C. Williams), 115
Humorem i satirou, 442
Husova výzbroj do Kostnice, 163
Hvězda Ypsilon (Jiří Šotola), 202, 203
Hvězda zvaná Pelyněk (Jiří Procházka), 399
- CH**
Chan & Son Company (Jan Schneider), 427
Charleston v šest ráno (Miroslav Skála, Vlastimil Pantůček), 429
Charleyova teta (J. B. Thomas), 94
Chatrná paměť pana Z. (Karel Tachovský), 558
Chiméra neboli Průřez cibulí (Věra Linhartová), 348
Chladná noční země (Zuzana Nováková-Renčová), 268
Chlapák (Karel Ptáčník), 356
Chlapec s klíčkem (Vojtěch Cach), 538
Chlapi (Jiří Křenek), 286
Chodec (Josef Vohryzek), 320
Chodec (Václav Hons), 220
Chrlení krve (Ivan Diviš), 213, 554
Chyťte se nebe, 540
- I**
Ianus tří tváří (Věra Linhartová), 347
Idioti mají přednost (Bernard Malamud), 111
Idiotka (Marcel Achard), 94
Improvizace Almy (Eugène Ionesco), 109
Indiáni bez tomahavků (Miloslav Stingl), 494
Indiáni na jezeře Titicaca (Václav Šolc), 481
Indiáni na válečné stezce (Miloslav Stingl), 494
Indiáni, černoši a vousáči (Miloslav Stingl), 495
Indiánské léto (Ludvík Aškenazy), 480
Indicie (Jaroslav Putík), 310
Indie zblízka (Erich Herold, Dušan Zbavitel, Kamil Zvelebil), 478
Inferno (Leopold Lahola), 100
Integrace (Ladislav Novák), 237
Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Bohumil Hrabal), 327, 329, 549
Italská paleta (Miroslava Tomanová, Josef Toman), 480
Italské capriccio (Jaroslav Mrnka), 477, 479
Italské prázdniny (Jan Werich), 308, 477, 483
IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, 36
- J**
J. S. Machar básník (Zdeněk Pešat), 161
Já – spravedlnost (Miroslav Hanuš), 548
Já & Japonsko (Eda Kriseová), 486
Já A. J. (Ivan Slavík), 261
Já, Jákob (Vítězslav Gardavský), 459
Jablko z dlaně nevydám (Karel Kapoun), 196
Jak cestoval Vítek Svítek a Honzíček Slámů s Bububabou Amálií do Bububulámu (J. R. Pick), 530
Jak čist poezii, 147
Jak jsem byl zavražděn (J. R. Pick), 426
Jak se dělá chalupa (František Nepil), 517
Jak se stát bubeníkem královské gardy (Zdeněk Mahler), 540
Jak si hrají tátové (Ladislav Dvořák), 531
Jakub a dvě stě dědečků (Miloš Macourek), 333, 535
Jan Werich a labyrint světa (Jan Werich), 477

Jana (Miroslav Hanuš), 315
 Jára (da) Cimrman, 517
 Jarmark umění (Karel Teige), 51, 255
 Jarmilka (Bohumil Hrabal), 328
 Jazz-appeal, 426
 Javorové listy (Miroslav Horníček), 308,
 477, 484
 Jazzová inspirace, 113
 Jdi za zeleným světlem (Edvard Valenta),
 387
 Je libo cigaretu? (Jaroslav Janovský), 417
 Jed z Elsinoru viz *Královské vraždění*,
 458
 Jeden den Ivana Děnísoviče (Alexandr
 Solženicyn), 71, 113, 366
 Jeden život (Vilém Závada), 187
 Jedenáctý bílý kůň (Jan Skácel), 309
 Jedničky má papoušek (Miloš
 Macourek), 442
 Jednorožec mizí (Josef Kostohryz), 264
 Jejich den (Josef Topol), 402, 404, 414, 552
 Jen galerie (Vlasta Dvořáčková), 207
 Jenom vzlyk temnot (František Lazecký),
 200
 Jeroným na pouti (Petr Pujman), 349
 Ještě jednou Klapzubáci (Z. L. Dufek),
 517
 Jezdci bez ostruh (Jan Mareš), 537
 Jezdci v topolech (Kamil Bednář), 194
 Jezdci z Arizony (Bob Hurikán), 521
 Jindřich IV. (Luigi Pirandello), 566
 Jistý den daleké minulosti (Jaromír
 Ptáček), 556
 Jitřenka v uchu jehly (Josef Suchý), 199
 Jmenuji se život (Z. L. Dufek), 399
 Joachym aneb Vladyčtí (Bohuslav
 Březovský), 377
 Job-boj (Josef Hiršal, Bohumila
 Grögerová), 234, 239, 532
 Jobova noc (František Hrubín), 188
 Johannes doktor Faust, 422
 Jonáš a tingtangl (Jiří Suchý), 423
 Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze
 Semaforu (Jiří Suchý), 423, 424
 Josef Švejk (Jaroslav Hašek, dram. Pavel
 Kohout), 97, 462

Josef Václav Sládek (Milan Jankovič),
 161
 Jsem Ge, muž z Mooha (Ota Šafránek),
 534
 Jsem už velká dívka (Helena
 Šmahelová), 541
 Jsou živí, zpívají (Jan Drda), 399
 Julius Fučík (Otto Zelenka), 461

K

K majáku (Virginie Woolfová), 108
 K počátkům literatury v přemyslovských
 Čechách (Oldřich Králík), 164
 Kabaret s nahou slečnou (J. R. Pick), 426
 Kabaret pro štěstí (Luděk Nekuda, Petr
 Veselý), 438
 Kahany (F. D. Merth), 265
 Kahúčú (Inka Machulková), 251
 Kain (Bohumil Hrabal), 329
 Kainův útěk (Ladislav Dvořák), 200
 Kalendář (Adolf Hoffmeister), 473
 Kaligramy (Guillaume Apollinaire), 233
 Kam chodí slunce spát (Ladislav
 Dvořák), 531
 Kam letí nebe (Ivan Wernisch), 216, 222
 Kam teče krev (Miroslav Holub), 204
 Kam zmizel kočovník (Václav Kubík),
 479
 Kamenný řád (Vojtěch Martínek, dram.
 Jan Havlášek), 466
 Kapiláry (Rio Preisner), 268, 348
 Kapitán Nemo (J. M. Troska), 526
 Kapitolské husy (Ilja Hurník), 377, 517
 Kapitoly z praktické stylistiky, 160
 Kapitoly z teorie literárního díla, 170, 171
 Kapři v kvetoucích trnkách (Petr
 Chudožilov), 331
 Kapucínská krypta (Joseph Roth), 112
 Kašpar Hauser (Vladimír Vokolek), 273
 Kašpar Lén mstitel (K. M. Čapek Chod),
 546
 Kat a blázen (Jiří Voskovec, Jan Werich),
 430
 Kat a jeho Mydláři (Jiří Sup), 428
 Katapult (Vladimír Páral), 324, 325
 Kateřina (Vojtěch Cach), 417, 567

- Kateřina Paarová (Maurice Brering), 567
 Kazmar – šaty – Jafeta (Jaromír Ptáček), 553
 Každou vteřinu, 525
 Každý své břímě (František Křelina), 385
 Každý ve své noci (Julien Green), 110
 Kde bydlím (Ilse Aichingerová), 112
 Kde je Kuták? (Vratislav Blažek), 430
 Kde jsi chodil, Satane? (František Nepil), 377
 Kde život náš je v půli se svou poutí (Josef Jedlička), 320, 354, 359
 Kdo chytá v žitě (J. D. Salinger), 111
 Kdo je vinen? (A. I. Gercen, dram. Zuzana Kočová), 464
 Kdo jezdí sám (Georgij Vladimov), 113
 Kdo nám zastíňuje blankyt...? (Jiří Taufer), 195
 Kdo se bojí Virginie Woolfové (Edward Albee), 93, 441
 Kdo stoupá do schodů (Jiří Klobouk), 564
 Kdopak by se Kafky bál? viz *Kdo se bojí Virginie Woolfové*
 Kdyby nebylo na sůl (Jana Štroblová), 217
 Kdyby tisíc klarinetů (Jiří Suchý, Ivan Vyskočil), 420
 Kdybych se nevrátil (Joža Mikula), 471
 Když tráva znovu kvete (Roman Ráž), 558
 Ke komu mluvím dnes (Vladimír Vokolek), 275
 Kennedyové (Jindřich Volek), 494
 Kéz hoří popel můj (Václav Černý), 166
 Kilometr devatenáct (Eduard Fiker), 502
 Kladení do hrobu (Jaromír Ptáček), 556
 Kladiva uranových dělníků (Roman Erben), 257
 Kladivo na čarodějnice (Václav Kaplický), 302, 550
 Kladyátor (J. R. Pick), 425
 Klapzubova jedenáctka (Eduard Bass, dram. Ilja Racek, Radúz Chmelík), 465
 Klára a dva páni (Ivan Klíma), 449
 Klec (Věra Sládková), 336
 Kleopatra v kytaře (Zdeněk Adla), 540
 Klobouk ve křoví (Jiří Voskovec), 51, 127
 Klopýtání po bouři (Luděk Šnepp), 341
 Klubko zmijí (François Mauriac), 110
 Kniha lesů, vod a strání (S. K. Neumann), 216
 Kniha o knihách (František Kubka), 473
 Kniha obrazů (R. M. Rilke), 114
 Kniha povídek (Vladimír Vaněk), 389
 Kníška Karla Kryla (Karel Kryl), 252
 Knížka o Babičce (Václav Černý), 50, 166
 Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, 161
 Kocourkov (Josef Hiršal, Jiří Kolář), 536
 Kočár do Vídně (Jan Procházka), 306, 340
 Kočár nejsvětější svátosti (Prosper Mérimée), 567
 Kočka a myš (Günter Grass), 112
 Kočka na kolejích (Josef Topol), 95, 411, 416, 456
 Kočka v houslích (Pavel Šrut), 535
 Kolik příležitostí má růže (Jan Skácel), 209
 Kolo inspirace, 114
 Kolumbovo dědictví (Josef Janáček), 491
 Komédie o hvězdě (Jan Kopecký), 97
 Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista (Jan Kopecký), 97
 Komédie s Lotem (Milan Uhde), 558
 Komik (John Osborne), 79
 Koncert na ostrově (Jaroslav Seifert), 179, 185, 186
 Koncert pod platanem (Jindřiška Smetanová), 50, 310, 516
 Konec diktátora (Robert Kvaček, Miloslav Svoboda), 495
 Konec mapopustu (Josef Topol), 81, 411, 414, 415
 Konec nevrlého střelce (Jiří Růžička), 542
 Konec nylonového věku (Josef Škvorecký), 364
 Konec ostrova Oscar (V. P. Borovička), 510
 Konečně marná sobota (Miloslav Stehlík), 401

- Konfrontace (Karel Pecka), 561
Kongo (Vachel Lindsay), 243
Koniček (Luděk Nekuda), 438
Konvenční vražda (Jiří Sup), 428
Korunovační blues (Václav Hrabě), 250
Korvetní kapitán Korda (Marie Kubátová), 540
Korzár (Ludvík Kundera), 97
Kořeny zla (Jiří Vilímek), 557
Kos a kosínus (Rudolf Křesťan), 517
Kosmické jaro (Ladislav Smoček), 97
Kosmova kronika česká (Kosmas), 164
Kosti (Ivan Vyskočil), 333, 334
Kóta 13 (Tomáš Sláma), 438
Koulež se, sluníčko, kutálej (Zdeněk Kriebel), 530
Kouř z Ithaky (Pavel Javor), 274
Kouzelná noc (Sławomir Mrożek), 109
Kouzelník Mařenka (Olga Hejná), 535
Kouzelný proutek (Josef Rybák), 469
Krajem táhne prašivec (Oldřich Mikulášek), 190
Krajina Euforie (Josef Hanzlík), 220
Krajina her (Emil Juliš), 240
Krajinou pádí kůň (Jan Pilař), 192
Král a žena viz *Kateřina Paarová*, 567
Král Ubu (Alfred Jarry), 93, 440, 441
Král umírá (Eugène Ionesco), 109
Král utíká z boje (Oldřich Daněk), 379
Král železnic (Adolf Branald), 375
Kráľci ve vysoké trávě (Ota Hofman), 538
Královna Eliška Rejčka (František Neužil), 375
Královská procházka (Antonín Bartušek), 260
Královské hry (Stefan Zweig), 569
Královské vraždění (Miloš Rejnuš, Václav Renč), 458, 559
Královský sen (František Neužil), 375
Královský vozataj (Vladimír Neff), 301
Kráľ-Vávra (Milan Uhde), 430, 448
Krápník a Františka (Zdeněk Svěrák), 557
Krásná Poldi (Bohumil Hrabal), 331
Krásná setkání (František Skácelík), 471
Krhútská kronika (Ervín Hrych), 435, 517
Kriminalistická laboratoř (Vladimír Škutina, Jaroslav Šikl), 504
Kristýna (Jeremi Przybora), 428
Kritické dni J. F. Kennedyho (Jindřich Volek), 494
Kritika a pravda (Roland Barthes), 171
Krocán (Sławomir Mrożek), 109
Krok stranou (Karel Michal), 502
Kronika ztracené stopy (Jaroslav Foglar), 542
Krůpěje zašlého času (Bedřich Svatoš), 388
Krušná (Josef Peterka), 227
Krutá léta (František Kafka), 287
Krutost (Pavel Nilin), 569
Krvavý Bill a viola (Miloslav Švandrlík), 518
Krysař (Viktor Dyk), 554
Kryší hnízdo (Miloslav Topinka), 271
Křest svatého Vladimíra (K. H. Borovský, dram. Zdeněk Pospíšil), 434
Křestný list (Jiří Kolář), 236
Křtiny v Hbřbích viz *O Rodný raně čili Padni, padouchu*
Křik Koruny české (Václav Černý), 61, 156
Křišťálová noc (František Hrubín), 404
Křižník Aurora (Jevgenij Jung, dram. Jaroslav Beránek), 461
Kuba neexotická (Stanislav Neumann), 479
Kudláskovy příhody (Jiří Gruša), 535
Kudy bloudí Odysseus (Karel Tachovský), 558
Kudy chodí dny (Donát Šajner), 195
Kulhavý Orfeus (Jan Otčenášek), 291, 292, 565
Kunst-appeal, 426
Kůže (Ludvík Aškenazy), 555
Květnové hvězdy (Ludvík Aškenazy), 547
Kvflení (Allen Ginsberg), 115
- L**
La Saletta (Jan Zahradníček), 259
Labutí peříčko (Miroslav Florian), 529
Labyrint (Karel Milota), 242

- Labyrint (Miroslav Ivanov), 490
 Labyrint srdce (František Pavlíček), 546
 Labyrint světa a Lusthaus srdce (Jan Schneider), 428
 Lahvová pošta (Norbert Frýd), 476
 Lala, tvoje kamarádka z Konga (L. M. Pařízek), 538
 Lampa (Josef Hanzlík), 217
 Láskám hrozí smrt (Anna Sedlmayerová), 509
 Lásky (František Hrubín), 474
 Lazar a píseň (Josef Kainar), 134, 247
 Ledňáček neodléhá (Ladislav Dvořák), 385
 Legenda Emöke (Josef Škvorecký), 124, 312, 318
 Legenda o řece (Anatolij Kuzněcov, dram. Jaroslav Kubát), 461
 Lekce (Eugène Ionesco), 95, 441
 Lekce velkého A (Eduard Ovčáček), 241
 Lenin a Praha (Miroslav Ivanov), 488
 Lenin v Praze (Miroslav Ivanov), 488
 Léon Clifton se vrací (I. M. Jedlička), 504
 Lešanské jesličky (František Hrubín), 189
 Let do Asie (Alena Bernášková), 480
 Letní kniha přání a stížností (Ludvík Kundera), 257
 Léto na draka (Jiří Pištora), 528
 Lhostejnost (Jarmila Mourková), 315
 Lidé na křižovatce (Marie Pujmanová), 553
 Lidská situace (Jiří Hájek), 152
 Lijáky (Miroslav Červenka), 208
 Limonádový Joe (Jiří Brdečka), 29, 543, 549
 Linka důvěry (Miloslav Stehlík), 556
 List z deníku (Zbyněk Havlíček), 257
 Lístek procviknutý hvězdami (Vasilij Aksjonov), 113
 Listy z vyhnanství (Egon Hostovský), 395
 Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině (Egon Hostovský), 392
 Literární památky epochy velkomoravské 863–885 (Josef Vašica), 164
 Literatura a kulturní revoluce (Ladislav Štoll), 18, 132
 Literatura z času krize (Milan Suchomel), 148
 Lití olova (Josef Peterka), 227
 Lítice (Pavel Nauman), 287
 Loď jménem Naděje (Ivan Klíma), 336
 Lodička (Jiří Jobánek), 289
 Loretánské světlo (Václav Renč), 264
 Loutky (Ivan Wernisch), 223
 Loviti žraloky dovoleno (Ivan Kubíček), 479
 Lucinka (Ivan Kubíček), 295
 Luční harfa (Truman Capote), 111
 Lunapark v hlavě (Lawrence Ferlinghetti), 89, 115
 Lvíče (Josef Škvorecký), 373
 Lynč (Jan Zábřana), 230, 231
 Lyrické minimum (Vladimír Burda), 239
- M**
 Má paní hudba (František Lazecký), 200
 Má Praho, město múz (Jaroslav Bednář), 194
 Má přítelkyně Dora (František Křelina), 385
 Magda (Helena Šmahelová), 540
 Magistr Gabriel, písař olomoucký (Emilián Glocar), 300
 Magnetická pole, 255
 Magnificat (Paul Claudel), 114
 Máj (K. H. Mácha, dram. Pavel Fiala), 437
 Majitelé klíčů (Milan Kundera), 317, 411, 412, 413, 450
 Malá suita pro flétnu (Jan Kameník), 267
 Malá vánoční povídka (Ludvík Aškenazy), 534
 Malachit (Zdeněk Rotrekl), 269
 Malé dějiny Prahy (Josef Janáček), 491
 Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry (Ivan Vyskočil), 333, 334, 444
 Malý princ (A. de Saint-Exupéry), 110
 Manévry (Pavel Fiala), 437

- Manhattan (Kenneth Fearing), 115
 Mariana Radvaková (Jan Kozák), 297
 Marie (Alexandr Kliment), 314
 Marieta v noci (Jiří Mucha), 368
 Marketa Lazarová (Vladislav Vančura), 550
 Marko (Jaromír Tomeček), 539, 542
 Maroko křížem krázem (Jan Kořínek), 478
 Marsyas (Karel Čapek), 51
 Martin Eden (Jack London), 466
 Marxismus a existencialismus (Jean-Paul Sartre), 145
 Máslo (Pavel Fiala), 437
 Mata Hari (Rudolf Ströbinger), 488, 493
 Máte rádi blázný? (Oldřich Daněk), 400
 Mé cesty za dobrodružstvím (L. M. Pařízek), 476
 Mé jméno budiž Gantenbein (Max Frisch), 112
 Meandry (Bohumila Grögerová), 239
 Med ve vlasech (Jiří Suchý), 245
 Medzi našimi literaturami (Andrej Mráz), 105
 Meli Antu, tvůj kamarád z Chile (Miloslav Stingl), 538
 Menší nebe (John Waine), 110
 Menší zvířata (Pavel Nauman), 290
 Měsíc s dýmku (Hana Prošková), 509
 Mess Mend aneb Američané v Petrohradě (Marietta Šagiňanová), 500
 Město na hranici (Karel Ptáčník), 15, 294, 295
 Město v temnotách (Bohumír Polách), 287
 Metamorfózy smíchu a vzteku (Oleg Sus), 516
 Metličky (Jan Skácel), 209, 210
 Metráček (Stanislav Rudolf), 528, 541
 Mexiko v plamenech (Bob Hurikán), 521
 Meze nezorané, 514
 Meze odvahy (Jindřich Volek), 494
 Mezery v paměti (Jiří Pištora), 228
 Mezi chodci (Vlasta Dvořáčková), 207
 Mezi lidmi a havrany (Jiřina Hauková), 212
 Mezi nejmenšími lidmi světa (Pavel Šebesta, Sína Lvová), 481
 Mezi rybou a ptákem (Vladimír Vokolek), 259
 Mezi třemi hranicemi (Ivan Klíma), 307
 Mezi válkami (František Kubka), 473
 Meziprůzkum nejbliž uplynulého (Věra Linhartová), 347, 348
 Meziřeči (Ivan Vyskočil), 443, 444
 Mí černovlasí bratři (Ladislav Fuks), 343
 Miláček (Arnošt Lustig), 338
 Milenci a vrazi (Vladimír Páral), 77, 324, 325
 Milenci na jeden den (Ivan Klíma), 317
 Milenci na jednu noc (Ivan Klíma), 317
 Milenci z bedny (Ludvík Aškenazy), 310
 Milenci z Kysuc (Vladimír Semrád), 461
 Miluji, tedy jsem (Zbyněk Havlíček), 257
 Mimmer aneb Hra o smrdocha (Jiří Gruša), 378
 Mirka to ví nejlíp (Věra Adlová), 541
 Miss Otis lituje... (Josef Kainar), 249
 Místo nahoře (John Braine), 110
 Mistr (Ivan Klíma), 449, 450
 Mistr a Markétka (Michail Bulgakov), 113
 Mistr Jeroným (Antonín Dvořák), 302
 Mistr Sun o básnickém umění (Jiří Kolář), 236
 Mistři tajné služby (V. P. Borovička), 495
 Mladá sovětská poezie, 113
 Mladé víno, 65, 175
 Mladík z povolání (Jan Otčenášek), 322
 Mlčení (Jarmila Mourková), 315
 Mlýn na ponorné řece (Alfréd Technik), 546
 Mlýn viz *U zdi*, 457
 Mne soudila noc (Valja Stýblová), 466
 Mnichov a sto dvacet dní (František Kubka), 287
 Modely a metody (Vratislav Effenberger), 258
 Moderní česká literatura pro děti (Václav Stejskal), 525
 Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou (Arnošt Lustig), 337, 344, 565

- Modrá ozvěna (Miroslav Ivanov), 490
 Modrý host (Boris Pasternak), 114
 Modrý oblázek (František Branislav), 529
 Moje blues (Josef Kainar), 247, 248, 249
 Moji milí bratři (Helena Čapková), 475
 Moje teta – tvoje teta (Vojtěch Cach), 417
 Mokrý moře (Gregory Corso), 115
 Monoléčky muže s plnovousem
 (J. R. Pick), 425, 515
 Monology (Milan Kundera), 15
 Mor (Albert Camus), 108
 Chléb náš vezdejší, 452
 Mor v Athénách (Jiří Kolář), 452
 Moravská válka (Pavel Hejzman), 528
 Moravské pohádky, 526
 Morový sloup (Jaroslav Seifert), 186, 187
 Morytáty a legendy (Bohumil Hrabal),
 331
 Mořeplavba (Hana Prošková), 321
 Mořský vlk a veselá vdova (Miloslav
 Švandrlík), 519
 Moskevský čas (Josef Kadlec), 479
 Moták (Milan Nápravník), 257
 Motomorfóza (Ivan Vyskočil), 422
 Motýl (Jiří Suchý), 245
 Motýlek do tanečních (Pavel Šrut), 533
 Motýlí kvas (Josef Koenigsmark), 341
 Mouchy (Jean-Paul Sartre), 94
 Mozart (Ludvík Aškenazy), 556
 Mozartiana (Vladimír Holan), 179
 Mračno (Martine Monodová), 460
 Mrakodrapy v pralese (Adolf
 Hoffmeister), 477, 480
 Mravenečník v početnici (Miloš
 Macourek), 333
 Podzimní motýli (Bohuslav Reynek), 265
 Mrožek čili Mrožek (Sławomir Mrožek),
 109
 Mrtvá sezona (Petr Kabeš), 225
 Mrtví nespívají (Rudolf Jašík), 100
 Muderlanti zpod Žalýho (Jaromír
 Horáček), 518
 Můj bratr Job (Jaromír Ptáček), 556
 Můj generál (Karl Ludwig Opitz), 569
 Můj generál (Karl Ludwig Opitz, dram.
 Jaroslav Dietl), 465
 Můj generál (Karl Ludwig Opitz, dram.
 Z. L. Dufek), 464
 Můj Quijote (Kamil Bednář), 195
 Můj známý Vili Feld (Arnošt Lustig), 285
 Múza Milost (Paul Claudel), 114
 Muž vlastní výroby (František Pecháček),
 50
 My Fair Lady (Frederick Loewe,
 A. J. Lerner), 94
 Myši a hvězdy (Miroslav Mráz), 400
 Myši Natálie Mooshabrové (Ladislav
 Fuks), 345, 346
 Myšlení přírodních národů (Claude Lévi-
 -Strauss), 146
- N**
 Na co umírají muži (Karel Pecka), 368
 Na českém dvorku (Pavel Fiala), 437
 Na deváté rovnoběžce (Miroslav Levý),
 481
 Na jihu království (F. D. Merth), 265
 Na koho to slovo padne (Alena Vostrá),
 97, 454
 Na lovu vzácných krokodýlů (Zdeněk
 Vogel), 481
 Na místě (Jan Beneš), 370
 Na okraj (A. P. de Mandiargues), 110
 Na Opičí řece (Vladimír Šustr), 542
 Na ostří noci (Inka Machulková), 251
 Na ostří nože (Alena Vostrá), 97, 455
 Na počátku byl Sumer (Vojtěch
 Zamarovský), 492
 Na postupu (Vladimír Holan), 180
 Na prahu (Vilém Závada), 188
 Na prázdná místa (Eduard Petiška), 208
 Na sobích stezkách (Václav Kubík), 479
 Na sotnách (Vladimír Holan), 183
 Na srnčích nohách (Oldřich Šuleř), 286
 Na střeše je Mendelssohn (Jiří Weil), 50,
 284
 Na širém moři (Sławomir Mrožek), 109
 Na vlastní oči (František Kubka), 475
 Na západ od Londýna (Evžen Menert),
 485
 Na západní frontě (Toman Brod, Eduard
 Čejka), 494

- Nacismus a Třetí říše (Jaroslav César, Bohumil Černý), 493
 Nahý mezi vlky (Bruno Apitz, dram. Jiří Žák), 464
 Nálezy pana Minuse (Jan Trefulka), 373
 Náměsíčníci (Hermann Broch), 112
 Nanebevstoupení Sašky Krista (František Pavlíček), 97, 464
 Nápady čtenáře detektivek (Josef Škvorecký), 504
 Nápady pana Apríla (Jiří Kolář), 532
 Napalmanach (Milan Schulz), 425, 515
 Národní 9 (Jaroslav Pilz), 471
 Narozeniny (Harold Pinter), 109
 Nastolení krále (Věra Linhartová), 347
 Nástup (Václav Řezáč), 294, 565
 Náš člověk v Havaně (Graham Greene, dram. Pavel Pásek), 466
 Náš otec Kondelík (Ignát Hermann, dram. Ivan Talle), 465
 Náš Vítek (Bohumil Říha), 538
 Návod k upotřebení (Jiří Kolář), 63
 Návrat domů (Harold Pinter), 109
 Návrat z jedné války (Bohumír Polách), 287
 Návrat z ráje (Čestmír Vejdělek), 515
 Návštěva čili Návštěva (Ivan Vyskočil), 444, 445, 560
 Návštěva na výstavě (Henri Rousseau), 435
 Návštěvní den, 425
 Návštěva cirkusu (Miloslav Šimek), 425
 Návštěvní den u Jiřího Grossmanna (Miloslav Šimek), 425
 Návštěva staré dámy (Friedrich Dürrenmatt), 112, 441
 Navštívenka (A. P. Čechov, dram. Ladislav Nejedlý), 464
 Nebeští jezdcí (Filip Jánkský), 337
 Nebezpečnější než nepřítel (Rakov, AI), 430
 Nebezpečný věk (Bohuslav Březovský), 410, 552
 Nečekejte twist, 425
 Nedivadlo Ivana Vyskočila (Ivan Vyskočil), 431
 Nedosněno, nedomilováno... (Pavel Javor), 274
 Něha (Jevgenij Jevtušenko), 114
 Nehoda (Jaroslav Dietl), 418, 548
 Nechat odjet prám (Vlasta Dvořáčková), 207
 Nejen černé uniformy (Miroslav Ivanov), 488
 Nejenom chleba (Vladimir Dudincev), 124
 Nejistoty (Jaroslav Zýka), 518
 Nejkrásnější svět (Marie Majerová), 546
 Nejmenší větrný zámek (Ladislav Dvořák), 531
 Nejstarší legendy přemyslovských Čech (Oldřich Králík), 164
 Nejstarší pověsti české (Vladimír Karbusický), 491
 Někdo přijde a nenechá mě zemřít (Jindřiška Smetanová), 299
 Několik dní v mé špatné paměti (Josef Rybák), 193
 Nekonečné konečno (Josef Koenigsmark), 521
 Nelidský kůň (Ladislav Dvořák), 386
 Némá barikáda (Jan Drda), 282, 547
 Nemalujte srdce na zeď (Jana Štroblová), 540
 Nenajatý vrah (Eugène Ionesco), 109
 Nenáviděné řemeslo (Jiří Opelík), 149
 Neodvratný skon maratonského běžce (Jiří Vilímek), 557
 Neplač, muchomůrko (Daisy Mrázková), 534
 Nepokojné hody svaté Kateřiny (Jaroslav Dietl), 417
 Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka (Jaromír Ptáček), 556
 Neruda prozaik (Aleš Haman), 168
 Nesmelián aneb Do experimentálního textu vstup nesmělý (Josef Honys), 240
 Netrpělivost (Antonín Brousek), 228
 Nevědecká antropologie (Ivan Sviták), 258
 Nevídáno – neslycháno (Josef Kainar), 530

- Nevolnost (Jean-Paul Sartre), 108
 Nevzpomínky (Karel Konrád), 473
 New York: zamlženo (Zdeněk Němeček), 395
 Newton za neúrody jablek (Karel Sýs), 272
 Nezhašený měsíc (Boris Pilňak), 113
 Neznámé Rumunsko (Stanislav Richter), 479
 Neznámý člověk (Milada Součková), 389
 Nezvěstný (Egon Hostovský), 389
 Než pstruh ztratí duhu (Roman Ráž), 558
 Než uzrají muži (Eduard Petiška), 289
 Nežert (Ludvík Kundera), 82, 97, 430
 Nic lidského mi není cizí (Jiří Vilímek), 557
 Nikdo nemá alibi (Rudolf Čechura), 521
 Nikoho neponížíš (Arnošt Lustig), 337
 Noc a naděje (Arnošt Lustig), 284, 547
 Noc hnědých stínů (Miroslav Ivanov), 488
 Noc je vlak, který jede domů (Josef Strnadel), 341
 Noc k zahoezení (Svatopluk Pekárek), 316
 Noc odchází ráno (Karel Ptáčník), 295
 Noc plná křidel (Pavel Šrut), 226
 Noc s Hamletem (Vladimír Holan), 87, 155, 178, 180, 181, 182, 272
 Noc v patách (Josef Strnadel), 341
 Noc s Ofélií (Vladimír Holan), 182
 Noční hlídka srdce (Vladimír Holan), 180
 Noční host viz *Host*
 Noční let (A. de Saint-Exupéry), 110
 Noční rozhovor (Leonid Andrejev, dram. Jaroslav Gillar), 464
 Nokturny (F. D. Merth), 265
 Normálka (Zdeněk Mahler), 430
 Nosorožec (Eugène Ionesco), 93, 441
 Nouzový východ (Antonín Brousek), 229
 Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti (Emanuel Frynta), 534
 Nová země (Emil Juliš), 240
 Novely a texty pro nic (Samuel Beckett), 109
 Noví američtí básníci, 113
 Nový Epiktet (Jiří Kolář), 236
 Nový zlatý věnec, 536
- O**
 O barokní kultuře, 166
 O církvi (Jan Hus), 163
 O hodném chlapečkovi, který se stal kredencí (Miloš Macourek), 333
 O klukovi z plakátu (Josef Lamka, Květa Kuršová), 575
 O korunu a lásku (Miloslav Stehlík), 400
 O loupežníku Rumcajsovi (Václav Čtvrtek), 573
 O modernosti a modernismu v umění (Ladislav Štoll), 133
 O nezbytnosti umění (Ernst Fischer), 136, 137
 O podivné záhadě na poštovním úřadě (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová), 534
 O podivuhodném životě mudrce Ezopa, který rozuměl řeči ptáků, zvířat, hmyzu, rostlin i věcí (Josef Hiršal, Jiří Kolář), 536
 O pohádkách, 525
 O přírodě (Titus Lucretius Carus), 452
 O rodný ranč čili Padni, padouchu (Ivan Vyskočil), 443, 445
 O tom, jak ona (Jan Schmid), 433
 O tvar a strukturu ve slovesném umění (Ladislav Štoll), 151
 O věčné touze (Jan Noha), 198
 Občan Brych (Jan Otčenášek), 546
 Oběd s Adenauerem (Dušan Hamšík), 307, 485
 Obeznamení s nocí, 113
 Obchod na korze (Ladislav Grosman), 29, 104, 338, 548
 Objekt 5, 348
 Objevení Tróje (Vojtěch Zamarovský), 492
 Oblázek (František Rachlík), 354, 356
 Obléhání Tróje (Milan Jungmann), 150
 Obrácený půlměsíc (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 481
 Obraz Doriana Graye (Oscar Wilde, dram. J. Z. Novák), 466
 Obrázky z Bengálska (Milada Ganguliová), 478

- Obrázky z dvou světů (Otakar Odložilík), 395
 Obrova zahrádka (Hana Prošková), 321
 Obrys bolesti (Ladislav Dvořák), 200
 Obžalovaný (Lenka Hašková), 295, 548, 555
 Oceánem světelných roků (Vladimír Babula), 510
 Ocúnová flétna (Josef Suchý), 199
 Od dvou do pěti (Korněj Čukovský), 525
 Od Šumavy k Popokatepetlu (Miloslav Švandrlík), 519
 Odboj proti fašistické okupaci 1939–1945 (Toman Brod), 493
 Odcizení, dekadence, realismus (Ernst Fischer), 24, 136
 Odklad krajiny (Petr Kabeš), 225
 Odlet vlaštovek (Bohuslav Reynek), 265
 Odlévání zvonů (Jaroslav Seifert), 186
 Ódy a variace (Jiří Kolář), 236
 Odysseus (James Joyce), 108
 Oheň chce dobré dřevo (Ivan Kříž), 296
 Oheň ve sněhu (Jiřina Hauková), 211
 Ohlédni se v hněvu (John Osborne), 111
 Ohňostroj (Otakar Štorch-Marien), 474
 Oidipus vladař (Sofokles), 81
 Okov (Josef Suchý), 199
 Okrajové satiry (Oldřich Pospíšil), 514
 Okresní oddělení (Karel Tomášek), 503
 Óli, tvůj kamarád z Islandu (Helena Kadečková), 538
 Olomoucká elegie (Emilián Glocar), 300
 Olomoucká romance (Emilián Glocar), 300
 Ondřej a drak (Viktor Dyk), 429
 Oneskorené reportáže viz *Opožděné reportáže*
 Opožděné reportáže (Ladislav Mňačko), 23, 100, 307
 Opus incertum (Gunnar Ekelöf), 116
 Opuštěná panenka (Josef Bor), 287
 Orančina píseň (F. D. Merth), 265
 Ortely a milosti (Oldřich Mikulášek), 190, 191
 Oslovení z tmy (Ladislav Fuks), 345, 346
 Osm binárních básní (Ladislav Nebeský), 241
 Osobnost, tvorba a boj (Václav Černý), 157
 Osten (Ivan Slavík), 260
 Ostrov mladé svobody (Lumír Čivrný), 477, 479
 Ostrov pokladů (R. L. Stevenson), 512
 Ostře sledované vlaky (Bohumil Hrabal), 29, 327, 329, 331, 465, 549
 Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (Jaroslav Hašek), 97, 332, 461, 462, 463
 Osvoboditel se vrací (Egon Hostovský), 391
 Osvobozená slova (F. T. Marinetti), 233
 Ošetřovna (Milan Uhde), 317
 Otec Kondelík a ženich Vejvara (Ignát Herrmann), 521
 Otevřela se přede mnou růže (Jan Pilař), 192
 Otevřít po mé smrti (Zbyněk Havlíček), 257
 Ovidiova rodina (Eduard Petiška), 208, 209
 Oxymóron (Antonín Bartušek), 260
 Oživené hroby (Karel Sabina), 366
- P**
 Pábitelé (Bohumil Hrabal), 326, 549
 Padací mosty (Stanislav Dvorský), 258
 Paměti (Jan Karafiát), 526
 Paměti Mansardy (Jiří Červený), 474
 Pan Biedermann a žháří (Max Frisch), 92, 112
 Pan Theodor Mundstock (Ladislav Fuks), 341, 342, 343, 345
 Panáček Švícko (Hermína Franková), 535
 Panenství (Petr Cincibuch), 275
 Paní Bovaryová (Gustave Flaubert, dram. Miloslav Stehlík), 466
 Panoptikum starých kriminálních příběhů (Jiří Marek), 506
 Pánská jízda (Zdena Salivarová), 318
 Panta rhei aneb Dějiny národu českého v kostce (Zdeněk Pospíšil), 434

- Papírové blues (Jiří Suchý), 247, 421
 Parabola (Andrej Vozněsenskiĭ), 114
 Paravan se židlemi, 425, 426, 566
 Parodivan (J. R. Pick), 425
 Parta (Milan Uhde), 558
 Paříž & okolí (Adolf Hoffmeister), 480
 Pasáž Luna (Svatopluk Pekárek), 316
 Pasiáns (Jiří Hubač), 570
 Pasták (Karel Misař), 360, 551
 Pastorální suita (Milada Součková), 276
 Pastýřka putující k dubnu (Robinson Jeffers), 115
 Páté přikázání (Karol Sidon), 560
 Páteř (Ladislav Bublík), 297, 298, 548
 Patetická (Karel Šiktanc), 206
 Patnáct let české literatury (Jan Petrmichl), 132
 Patricie odchází (Jitka Funková), 460
 Pedro, tvůj kamarád z Argentiny (F. A. Elstner), 538
 Pejsánkové (Eduard Pegner), 434
 Pekingský hematom (Zbyněk Havlíček), 257
 Pěna dní (Boris Vian), 110
 Peníz Kallitropé (F. D. Merth), 265
 Perleťová květina (Bedřich Golombek), 50, 287
 Perlička na dně (Bohumil Hrabal), 323, 326, 328, 549
 Perspektivy člověka (Roger Garaudy), 145
 Pět dnů (Jarmila Svatá), 287
 Pět holek na krku (Iva Hercíková), 541
 Pět nemístných historií (Jaromír Ptáček), 556
 Pěta, Ašot a Nina, tvoji kamarádi ze Sovětského svazu (Zdeněk Adla), 538
 Petrklíče a petrkliky (Pavel Šrut), 533
 Pevnost v lužním lese (Josef Poulík), 491
 Pevný bod, 175
 Pierre Teilhard de Chardin: vědec a apoštol našeho věku (Karel Vrána), 394
 Picasso a jeho Touha chycená za ocas, 433
 Pichlavé sloky (Svatopluk Raška), 514
 Piknik (Ladislav Smoček), 97, 453
 Písečná kosa (Vladimír Körner), 380
 Píseň o Fanfánu Tulipánovi (Saša Lichý), 466
 Píseň o Viktorce (Jaroslav Seifert), 552
 Písmena. Do re mi fa sol la si do (Ivo Fischer), 245
 Písničky (Jiří Suchý), 244, 245,
 Piš, jak slyšíš (Adolf Hoffmeister), 473
 Piškot (Ludvík Aškenazy), 555
 Píšťalička (Zdeněk Kriebel), 530
 Pláč pro pana Jeremiáše (Jaromír Ptáček), 556
 Planeta tří slunců (Vladimír Babula), 510
 Plavba (Jiří Kavka), 275
 Plavba s Klabochem (Jiří Votava), 517
 Play Strindberg (Friedrich Dürrenmatt), 112
 Plechový bubínek (Günter Grass), 112, 355
 Plešatá zpěvačka (Eugène Ionesco), 93, 109, 441
 Plísničky (Jaroslav Jakoubek), 245
 Plivnutí na prapor (Zbyněk Havlíček), 257
 Po nás potopa (Josef Toman), 302, 480
 Po noci jitro (Karel Houba), 289
 Po potopě (Eva Kantůrková), 356
 Pobožný střelec (Bob Hurikán), 521
 Pobřeží v plamenech (Rudolf Ströbinger), 488, 494
 Pocta Jacksonu Pollockovi (Ladislav Novák), 237
 Početí leguána (Karel Eichler), 378
 Počítadlo New York (Petr Den), 393
 Pod chilskými sopkami (Václav Šolc), 481
 Pod sedmi pečeti (Josef Jelen), 200
 Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho (Ladislav Smoček), 97, 453, 454
 Podmáslí (Pavel Fiala), 437
 Podoby (Adolf Hoffmeister), 473
 Podoby I, 33, 175
 Podoby II, 33, 153, 175, 347
 Podzim s Diogenem (Augustin Skýpala), 270
 Podzim v mé štěpnici (Chrysostom Mastik), 274

- Podzimní motýli (Bohuslav Reynek), 265
 Podzimníček (Jiří Šotola), 203
 Poeticko-policejní konfabulace (Zdeněk Barborka), 241
 Poetismus, 62, 168
 Poezie na předělu doby (Jiří Brabec), 167, 168
 Pohádka z kufru (Jan Vladislav), 95
 Pohádková muzika (Václav Čtvrtek), 534
 Pohádky chudé na řádky (Karel Šiktanc), 531
 Pohádky ovčí babičky (Dagmar Spanlangová), 575
 Pohled do očí (Oldřich Daněk), 409, 411
 Pohledná poezie (Emil Juliš), 240
 Pohleďte, pokušení! (Jaroslav Dietl), 418
 Pohřební ústav (Jiří Just, Vladimír Just), 435
 Pochod Radeckého (Joseph Roth), 112
 Poklad byzantského kupce (Václav Erben), 508
 Poklad Černého delfína (Jaroslav Foglar), 542
 Pokušitel (Hermann Broch), 112, 424
 Poledne (Věroslav Mertl), 386
 Policajti (Sławomir Mrożek), 109
 Policejní hodina (Géza Včelička), 546
 Politická emigrace v atomovém věku (Pavel Tigríd), 394
 Pondělí je ve středu (Jiří Suchý), 421
 Popelka nazaretská (Václav Renč), 264
 Popis jednoho zápasu (Franz Kafka), 108
 Poprask na laguně (Carlo Goldoni), 81
 Porota (Ivan Klíma), 337, 449, 561
 Poručík Kiže (Jurij Tyňanov), 448, 464
 Poslední cesty kapitána Nema (Josef Nesvadba), 511
 Poslední den (Ivan Vyskočil, Pavel Bošek, Josef Podaný), 435
 Poslední máj (Milan Kundera), 206
 Poslední štace (Jiří Suchý), 424
 Poslední večeře (Hana Bělohradská), 372
 Poslední verše (Jiří Kuběna), 269
 Postaru se krást nedá (František Pavlíček), 430
 Postavit vejce po Kolumbovi, 114, 526
 Poste restante (Jiří Šotola), 203
 Potkal Kohn Rabinoviče (Jan Martinec), 518
 Potlesk pro Herodesa (Josef Hanzlík), 220
 Potměchuť svoboda (Jaromír Měšťan), 274
 Potopa (František Halas), 124
 Poupata (Bohumil Hrabal), 331
 Poutník na zemi (Jan Čep), 394, 565
 Povídali, že mu hráli, 535
 Povídám ti (Olga Hejná), 535
 Povídky (Franz Kafka), 108
 Povídky pod polštář (Miroslav Stoniš), 317
 Povídky tenorsaxofonisty (Josef Škvorecký), 365
 Povídky z lodi Hope (František Klátíl), 394
 Pozor, hodný pes! (Miroslav Skála, Vladimír Fux), 429
 Pozvání k soudu (Jaroslav Putík), 335, 354, 359, 377
 Pozvání spravedlivých (Roman Ráž), 558
 Práce (Jan Mareš), 537, 547
 Praha legend a skutečnosti (Karel Krejčí), 166
 Praobyčejná zvířata (Zdeněk Veselovský), 495
 Praštěné pohádky (Ludvík Aškenazy), 535
 Pravda o zkáze Sodomy (Ivan Kříž), 377
 Pravděpodobná tvář (Jiří Mucha), 312, 367, 368
 Pravidla hry (Pavel Fiala), 437
 Právo útrpné (Jiří Gruša), 225
 Prázdniny s Pradědečkem (Svatopluk Hrnčíř), 537
 Prázdniny s Sherlockem Holmesem (Jaroslav Tafel), 540
 Pražská strašidla (Miloslav Švandrlík), 519
 Pražské květnové povstání (Toman Brod, Karel Bartošek), 493
 Pražské povstání 1945, 395
 Prevít a zvířátka (Petr Pujman), 350
 Prezident automobil (Ivan Sviták), 258
 Prezidentův vězeň (Vladimír Škutina), 63

- Prezident Krokadýlů (Warren Miller), 111
- Princ a želva (Josef Hanzlík), 533
- Pro a proti, 139
- Pro kočku (Jiří Suchý), 245
- Problém skladby (Vratislav Effenberger), 258
- Problémy realismu (Vladimír Dněprov), 135
- Proces (Franz Kafka), 142, 335, 336, 431, 439, 463
- Proces (Franz Kafka, dram. Jan Grossman), 439, 463
- Procesy/i/ (Vladimír Škutina), 431
- Proč, proč, proč? (Josef Brukner), 531
- Profesionální žena (Vladimír Páral), 324, 326
- Progresivní nepohoda (Emil Juliš), 240
- Projekt Scavenger (František Běhounek), 510
- Proměna (František Hrubín), 188
- Proměna (Michel Butor), 109
- Proměny (Ovidius), 189
- Promenáda s jelenem (Adolf Branald), 309
- Prometheova játra (Jiří Kolář), 273
- Prostor k rozlišení (Věra Linhartová), 347
- Prostor pro naději (Věra Štovičková), 479
- Protěž (Jana Štroblová), 216
- Protokoly (Václav Havel), 239, 447
- Proudění (Klement Bochořák), 198
- Provaz o jednom konci (Zdeněk Mahler), 95
- Prsten (František Neuzil), 50
- Pršelo jim štěstí (Jan Trefulka), 297, 548
- Průvod s pochodněmi (Frank Tetauer), 375
- Průvodce Prahou za italským uměním (Pavel Preiss), 50
- První den mého syna (Ivan Kříž), 297
- První obrázky (Oldřich Mikulášek), 191
- První parta (Karel Čapek), 546
- První sůl (Jiří Kavka), 275
- Přátelé z Hadonoše (Vladimír Babula), 510
- Předpoklady tvorby (Jan Lopatka), 153
- Předposlední případ Léona Cliftona (Jan Schmid, Zdeněk Hořínek), 433
- Přehlásky (Pavel Šrut), 226
- Přehledné dějiny českého divadla, 77
- Přepadení Národní banky (Oldřich Daněk), 560
- Přerušená stopa (Vladimír Štědrý), 394
- Přes řeku (Jan Noha), 197
- Přestořeč (Věra Linhartová), 347
- Přestřelka (Jan Procházka), 295
- Přijme se bílá paní (Eduard Pergner), 434
- Příběh deseti hodin (Karel Stanislav), 553
- Příběh opravdového člověka (Boris Polevoj), 409
- Příběhy (Vladimír Holan), 181, 182, 224
- Příběhy a vzpomínky po večerech sebrané (Klement Bochořák), 198
- Příběhy od Zlaté říčky (Karel Černý), 542
- Příběhy pod mikroskopem, 147
- Příběhy, na které svítilo slunce (Eduard Petiška), 536
- Příhoda (Ivan Vyskočil), 560
- Příliš štědrý večer (Vratislav Blažek), 97, 406, 411
- Případ (Jaromír Ptáček), 556
- Případ ve stanici Křečetovka (Alexandr Solženicyn, dram. Jaroslav Gillar), 464
- Případ Anthrax (Pavel Hejzman), 502
- Případ Oppenheimer (Jaroslav Putík), 553
- Případ zlatého Buddha (Josef Nesvadba), 505
- Případ ztraceného suchoplavce (Ludvík Souček), 508
- Případy pana Bábovky (Pavel Hanuš), 541
- Prísny obraz (Josef Kostohryz), 264
- Přítel světa (Franz Werfel), 114
- Přítel Vítězslav Nezval (Jiří Svoboda), 471
- Přítmi srdce (Stanislav Zedníček), 268
- Psí komando (Karel Fabián), 502
- Psí život (Ludvík Aškenazy), 289
- Ptáče a vědma (Milan Schulz), 50, 515
- Ptačí píрко aneb Jak Vítek o všechno přišel (Alexej Pludek), 538

Ptačí schody (Eduard Pergner), 434
 Ptákovina (Milan Kundera), 439, 450
 Ptala se tě... (Vladimír Holan), 180
 Ptám se, ptám se, pampeliško (Zdeněk Kriebel), 530
 Pubertální Henoch (Jan Kameník), 267
 Půlnoční jam session (Jaromír Hořec), 249
 Půlnoční pacient (Egon Hostovský), 121, 128, 389, 395
 Pustina a jiné básně (T. S. Eliot), 114
 Putování bez fraku (Eda Kriseová, Otakar Mohyla, Vladimír Miltner), 486
 Putování za švestkovou vůni (Ludvík Aškenazy), 332
 Původ vesmíru (Pavel Želivan), 394
 Původ života (Pavel Želivan), 394

R

Raci a racci (Jiří Šotola, Karel Šiktanc), 477, 479
 Rackové (Pavel Fiala), 437
 Rájem i peklem (Otakar Batlička), 526
 Rajský ostrov aneb Bejvávalo (Jiří Sup), 427
 Rasputin (Ludvík Aškenazy), 464
 Realismus bez břehů (Roger Garaudy), 24, 137
 Realita a poezie (Vratislav Effenberger), 155, 255
 Receptář (Ladislav Novák), 238
 Rekviem za Jana Masaryka (Vladimír Vokolek), 273
 Repertoár (Michel Butor), 110
 Reportáž psaná na oprátce (Julius Fučík), 461, 470, 476
 Revolver a polibky (Lubomír Černík), 429
 Revue pro banjo (Josef Škvorecký), 568
 Ročník jedenadvacet (Karel Ptáčník), 356
 Rokokokoktejl 1, 2, 427
 Romance pro křídlovku (František Hrubín), 178, 188, 224, 353, 550, 552
 Romeo a Julie (William Shakespeare), 81, 417
 Romeo a Julie aneb Ve Veroně se nevráždí (J. R. Pick), 430

Romeo, Julie a tma (Jan Otčenášek), 288, 464, 547
 Romulus Veliký (Friedrich Dürrenmatt), 93, 94, 441
 Romulův nářek (Vladimír Janovic), 271
 Rozbřesk (Antonín Zápotocký, dram. Z. L. Dufek), 460
 Rozhovor (A. J. Liehm), 70
 Rozhovor (Tadeusz Rózewicz), 114
 Rozmarné léto (Vladislav Vančura), 29, 550, 554
 Rozpory a výhry dnešní dětské knihy, 525
 Rozprava o zdviži (Věra Linhartová), 347
 Rozrušená zem (Michail Šolochov), 461
 Rozvodí času (Jiřina Hauková), 212
 Ruce nad vodou (Roman Ráž), 558
 Ruce vzhůru, boys (J. R. Pick), 515
 Rudá jízda (Isaak Babel), 97, 464
 Rukopis královédvorský, 490
 Rukopis zelenohorský, 490
 Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání, 166
 Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě, 164
 Rumpedanti (Václav Lacina), 515
 Runa rider (Ludvík Souček), 513
 Ryba k rybě mluví (Vladimíra Čerepková), 252

Ř

Řehoř Hrubý z Jelení (Emil Pražák), 165
 Řeka (Oldřich Nouza), 197
 Řeka Potudaň (Andrej Platonov), 113
 Říjen v železniční zemi (Jack Kerouac), 111
 Říkadla (Josef Kainar), 523, 530
 Říkali mi Leni (Zdenka Bezděková), 537
 Říkali mi soudruhu (Pavel Kohout), 82, 97, 408

S

S pimprlaty do Kalkaty (Norbert Frýd), 481
 S úsměvem donkichota (Jan Vodňanský, Petr Skoumal), 434

- S úsměvem idiota (Jan Vodňanský), 246, 434
- Sága rodu Forsythů (John Galsworthy), 572
- Sako (Pavel Řezníček), 257
- Sally, tvá kamarádka z Anglie (Zdeněk Mahler), 538
- Samomluvy a rozhovory (Jan Čep), 394
- Samosoud viz *Lynč*
- Samota Nadějov (Karel Stanislav), 553
- Samožerbuch (Josef Škvorecký, Zdena Salivarová), 283
- Saténový střevíček a jiné hry (Paul Claudel), 110
- Sázka na mrtvého žokeje (Irwin Shaw), 111
- Sběratel stínů, 422
- Sbohem, město C (Philip Roth), 111
- Sbohem, smutku (Pavel Kohout), 402
- Sborník pětadvaceti, 175
- Sebrané zločiny Vladimíra Hudce (Vilém Hejl), 508
- Sochy, 276
- Secese-Recese aneb Dvakrát dva (Ivan Vyskočil), 434
- Sedm kolem Tomáše (Herma Svozilová-Johnová), 541
- Sedmikráska (Jaroslav Durych), 383
- Sedmíramenný svícen (Josef Škvorecký), 291, 312
- Sedmkrát na stupni (Luděk Šnepp), 297
- Sedmkrát v hlavní úloze (Egon Hostovský), 395
- Sekyra (Ludvík Vaculík), 149, 153, 354, 359, 360, 363, 364
- Semafor (Jiří Suchý), 422, 423
- Sen o bílém koni (Jiří Sup), 428
- Sen o mém otci (Karel Sidon), 355
- Sen o mně (Karel Sidon), 355, 356
- Senohrabské grácie (Jaroslav Dietl), 418
- Série C-L (Eduard Fiker), 502
- Servítek (Ludvík Aškenazy), 555
- Sestra (Věra Hofmanová), 558
- Sestup Orfeův (Tennessee Williams), 94
- Setkání před odjezdem (Alexandr Kliment), 319
- Setkání s knihami (František Kubka), 473
- Setkání s Minotaurem (Václav Renč), 263
- Setkání v Jugoslávii (Alena Bernášková), 480
- Schodiště (Jindřich Procházka), 240
- Schůzka na Budínku (Helena Benešová), 539
- Signály z vesmíru (Vladimír Babula), 510
- Silvestrovský text-appeal, 426
- Siréna (A. P. Čechov), 464
- Situace (Jan Beneš), 370
- Skleněný zvěřinec (Tennessee Williams), 94
- Skloňuj své jméno, exulante! (Petr Den), 393
- Skok (Luděk Nekuda), 438
- Skrze skutky jejich (Karel Houba), 289
- Skřínka s lícidly (Adolf Branald), 475
- Skřivánek na niti (Bohumil Hrabal), 20, 50, 326
- Skřivani vžď (Václav Renč), 263
- Skutečnost a mystifikace (Ernst Fischer), 136
- Slabikář (Miroslav Holub), 204
- Sladko je žít (Otakar Storch-Marien), 474
- Slavík k večeři (Josef Topol), 95, 456, 457
- Slavík pod deštníkem (Olga Hejná), 535
- Slavníkovské interludium (Oldřich Králík), 164
- Slepé rameno (Vladimír Körner), 339
- Slezské písně (Petr Bezruč), 169
- Slib (Friedrich Dürrenmatt), 112
- Sloup vody (Norbert Frýd), 359
- Sloupkový ambit (Karel Čapek), 310
- Slovník českých spisovatelů, 51, 127, 168
- Slovo, písmo, akce, hlas, 30, 156, 233
- Slovobraz (Vladimír Burda), 239
- Slunce toho rána (Miroslav Hanuš), 315
- Sluncem oděná (Václav Renč), 264
- Sluneční jezero (Ludvík Souček), 513
- Sluneční kámen (František Branislav), 196
- Slunečný širý svět (Pavel Bojar), 305
- Služebníci neuziteční (Jaroslav Durych), 382
- Služky (Jean Genet), 94

- Slzy, které svět nevidí (Jan Werich), 567
 Směšné lásky (Milan Kundera), 317, 318,
 362, 550
 Smích i pláč i karabáč (Václav Daněk),
 427
 Smrt a les (Karel Mejstřík), 287
 Smrt morčete (Ladislav Fuks), 344
 Smrt obchodního cestujícího (Arthur
 Miller), 81, 94
 Smrt sa volá Engelchen (Ladislav
 Mňačko), 100
 Smrt Vergilova (Hermann Broch), 112
 Smrtná neděle (Jaroslav Putík), 149, 359
 Smuteční slavnost (Eva Kantůrková),
 358, 551
 Smutek poručíka Borůvky (Josef
 Škvorecký), 507
 Smuténka (Jan Skácel), 209
 Smutné tropy (Claude Lévi-Strauss), 146
 Smutné vánoce (Ivan Vyskočil, Pavel
 Kopta, Miloš Macourek), 421, 442
 Smyčka (Roman Ráž), 558
 Smysl moderního umění (Květoslav
 Chvatík), 146
 Sňatková kancelář (Jiří Just, Vladimír
 Just), 435
 Sňatky z rozumu (Vladimír Neff), 301,
 572
 Sněhová hvězdička (Josef Hanzlík), 532
 Sníh v tropech netaje (Zorka Dostálová-
 Dandová), 460
 Současná česká literatura (František
 Buriánek), 132
 Soukromá vichřice (Vladimír Páral), 324,
 325, 550
 Soumrak vlčího doupěte (Jaroslav César,
 Bohumil Černý), 493
 Soupis pramenů k literární činnosti
 M. Jana Husa a M. Jeronýma
 Pražského (F. M. Bartoš), 163
 Souvislosti a perspektivy prózy, 140
 Spálená stráž (Jiří Navrátil), 336
 Spalovač mrtvol (Ladislav Fuks), 345,
 345, 550
 Spisovatelé a moc (Dušan Hamšík), 494
 Spodní vody (Antonín Brousek), 228
 Spojování představ (Vratislav
 Effenberger), 258
 Spolek pro ochranu zvířat (J. R. Pick), 516
 Spoonriverská antologie (E. L. Master),
 261
 Správce (Harold Pinter), 93, 109
 Spravedlivá pistole (Jaroslav Velinský),
 521
 Srdce plné krve (Miroslav Stoniš), 317
 Srdeň (Ladislav Dvořák), 200
 Srpen s bejbinkou (František Nepil), 477
 Srpnová neděle (František Hrubín), 81,
 353, 402, 403, 404, 405, 552
 Srpnová neděle (František Hrubín, dram.
 Otomar Krejča), 91
 Stane se této noci (Josef Bouček), 540
 Stará a nová blues (Josef Kainar), 249
 Staré řecké báje a pověsti (Eduard
 Petiška), 536
 Staročeské básně 14. a 15. století složené
 bezrozměrným veršem (Zdeňka
 Tichá), 165
 Staročeské satiry Hradeckého rukopisu
 a Smilovy školy, 163
 Startuji ze San Francisca (Lawrence
 Ferlinghetti), 115
 Stav obležení (Albert Camus), 108
 Stěhování (Jean Cayrol), 109
 Stiller (Max Frisch), 112
 Stín a jiné povídky (Zdeněk Němeček),
 387
 Stín blaženosti (Věroslav Mertl), 386
 Stín třtiny (Ivan Slavík), 260
 Sto moderních básníků, 114
 Sto pohledů na Japonsko (Jan
 Winkelhöfer, Vlasta Winkelhöferová),
 478
 Sto povídek aneb Nesplněný plán (Jiří
 Suchý), 335
 Století zámožských objevů (Josef
 Janáček), 491
 Stopa ve vesmíru (Karel Honzík), 511
 Stop-time (Václav Hrabě), 249
 Stradivárky z neónu (Zdeněk Kriebel),
 530
 Strach (Karel Ptáčník), 287

- Strakonický dudák (J. K. Tyl), 81
 Strana, lidé, pokolení (Jiří Taufer), 469
 Stránky z deníku (Jan Zábrana), 230
 Striptýz (Sławomir Mrożek), 109
 Strom pohádek z celého světa (Vladislav Stanovský, Jan Vladislav), 536
 Stromy rostou do nebe (Jan Mareš), 537
 Struktura a smysl literárního díla, 169, 170
 Struktura vývoje (Felix Vodička), 167
 Strukturalismus a avantgarda (Květoslav Chvatík), 146
 Struna (Bella Achmadulinová), 114
 Středoamerické balady (Gran Embustero), 388
 Střelnice (Jiří Marek), 515
 Střepiny v trávě (Vladimír Körner), 339
 Stříbrné oči (Josef Hanzlík), 218
 Stříbrné ostrovy (Jiří Jobánek), 513
 Strídání stráží v K. viz *Ze života lepší společnosti*
 Studené slunce (Jiří Mucha), 368
 Studentská komedie (Věra Podhorná), 553
 Studie z estetiky (Jan Mukařovský), 146, 170
 Studie ze starší světové literatury (Václav Černý), 166
 Studium předmětu (Zbigniew Herbert), 114
 Styl Vančurovy prózy (Zdeněk Kožmín), 149
 Sudičky (Antonín Přidal), 559
 Surrealistické východisko, 76, 155, 255, 257
 Sursum (Ivan Diviš), 214
 Svárov (Josef Nesvadba), 505
 Svatá noc (Jan Procházka), 357
 Svatá pravda (Miroslav Florian), 205
 Svatba sňatkového podvodníka (Oldřich Daněk), 417
 Svatba v černém (Jiří Kórber), 553
 Svatební peří (Miloš Vodička), 224
 Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání (Martin Friš), 349
 Svědkové (Milan Uhde), 558
 Svět jazzu (Lubomír Dorůžka), 20
 Svět jiných barev (Zuzana Nováková-Renčová), 268
 Svět náš vezdejší (Jiří Šotola), 202
 Svět před námi (Václav Cibula), 553
 Světáci (Vladimír Michal), 518
 Světadíl pod Himálajem (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 481
 Světélko jen malé (Petr Den), 393
 Světlá lhůta (Jiří Gruša), 225
 Světla září nad Tiranou (Václav Jaroš), 478
 Světlo a ostatní (Zuzana Nováková-Renčová), 268
 Svítání nad Džebely (Jiří Hochman), 480
 Svlékání hadů (Oldřich Mikulášek), 179, 190, 191
 Svoboda v Kocourkově (J. N. Nestroy), 430
 Swannova láska (Marcel Proust), 108
 Symboly, písně, mýty (Miroslav Červenka), 168
 Syn pluku (Valentin Katajev, dram. Josef Frajs, Petr Podhrázký), 438
 Syn pluku a historie (Petr Podhrázký), 438
 Š
 Šerif se vrací (Milan Jariš), 408
 Šest legend hledá autora (Oldřich Králík), 164, 491
 Šest postav hledá autora (Luigi Pirandello), 81
 Šest žen (Jiří Suchý), 423
 Šestapadesátý (Karel Ptáček), 295
 Šetrnost (Sławomir Mrożek), 464
 Ševcovská polka a jiné radosti (Marie Majerová), 51
 Šibeniční písně (Christian Morgenstern), 434
 Škaredá neděle (Jan Trefulka), 297
 Škrobené hlavy, 422
 Škvrny na slnku (Leopold Lahola), 100
 Šlápoty (Luděk Nekuda, Petr Veselý), 438
 Šlamastyka s měsícem (Ludvík Aškenazy), 437

- Šokovaná růže (Oldřich Mikulášek), 191
 Šťastné dny (Samuel Beckett), 109
 Šťastný Jim (Kingsley Amis), 110
 Štěnice (Vladimir Majakovskij), 429
 Štěstí (Jiří Stránský), 366
 Štěstí přijde zítra (Zdenka Bezděková), 537
 Študáci a kantoři (Jaroslav Žák), 465, 528
 Šumař na střeše (Joseph Stein, Sheldon Harnick, Jerry Bock), 94
 Švédská zápalka (A. P. Čechov, dram. Ladislav Nejedlý), 464
 Švédská zápalka (A. P. Čechov, dram. Marie Radoková, Alfréd Radok), 464
 Švédský mramor (T. Svatopluk), 515
- T**
- Ta maličká, ta je má (Karel Ptáčník), 310
 Ta rakev (Luděk Nekuda, Petr Veselý), 438
 Táborská republika (Václav Kaplický), 375
 Tady bezpečnost (Jan Vítek), 504
 Tady končí svět (Stanislav Bártl), 479
 Táhli tudy Avaři... (Bohumír Fiala), 528
 Tajemná Řásnovka (Jaroslav Foglar), 542
 Tajemství Černé rokle (Jiří Brabeneč), 541
 Tajemství oranžové kočky, 534
 Tajemství RKZ (Miroslav Ivanov), 490
 Tajemství špionáže slovensky česky (V. P. Borovička), 495
 Tajemství tajemníka Růdamora (Jan Trefulka), 534
 Tajný lodní deník (Ladislav Dvorský), 540
 Taková barokní smrt (Pavel Kraus), 509
 Taková láska (Pavel Kohout), 402
 Taková ztráta krve (Jiří Suchý), 422
 Tam Portugués nalévá svůj jed (Gran Embustero), 588
 Táňa a dva pistolníci (Jan Zábrana, Josef Škvorecký), 540
 Tanec ptáka Emu (Antonín Bartušek), 260
 Taneční hodiny pro starší a pokročilé (Bohumil Hrabal), 326, 329
 Tankový prapor (Josef Škvorecký), 365, 519
 Tartuffe 2., 427
 Tarzanova smrt (Josef Nesvadba), 371, 511, 512, 549
 Teď v březnu (Marie Pujmanová Jaromír Ptáček), 565
 Téma paměť (Jiří Taufer), 193
 Ten, který přichází (Milan Uhde), 558
 Teorie literatury (René Wellek), 123
 Teorie textů (Max Bense), 115, 156, 233
 Terezínské Rekviem (Josef Bor), 288
 Terezka Planetová (Vladimír Holan), 181
 Těšení (Ivan Wernisch), 222
 Těpick, Shakespeare! (J. R. Pick), 426
 Teta v divadle (Pavel Bošek, Jiří Bílý), 432
 Textamenty (Ladislav Novák), 238
 Text-appeal 1, 426
 Text-appeal 2, 426
 Text-appeal pro mladé pány, 438
 Text-appeal pro staré pány, 438
 Text-appeal se sochami, 426
 Text-appeal vodní, 426
 Texty (Helmut Heissenbüttel), 115
 Těžká Barbora (Jan Werich, Jiří Voskovec), 566
 Těžká srdeční komplikace (Nikolaj Amosov), 569
 Thanatea (Ivan Diviš), 214
 Tichá pošta (Miroslav Florian), 205
 Tichý dům (Jan Pakosta), 465
 Tichý oceán (František Nechvátal), 197
 Tisíc a dvě noci (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 481
 Tisíc schodů (Slavoj Blecha), 400
 Tisková oprava (Lenka Hašková), 553
 Tma a co bylo potom (Otakar Štorch-Marien), 474
 Tma nemá stín (Arnošt Lustig), 548
 Tma o polednách (Arthur Koestler), 72
 To královské (Oldřich Mikulášek), 178, 191
 Tobrucké krysy (Toman Brod), 494
 Tolik cejchů (Ludvík Kundera), 257
 Torna (Jiří Gruša), 225

- Torza (Jana Štroblová), 217
 Torzo viz *Noc v patách*
 Toskána (Vladimír Holan), 182
 Totální kuropění (Ludvík Kundera), 97, 411, 552
 Továrna na absolutno (Karel Čapek, dram. Jan Pišta), 462
 Tovaryšstvo Ježíšovo (Jiří Šotola), 379
 Trafikant Jan (J. R. Pick), 426
 Trám (Edvard Valenta), 353
 Trampoty pana Humbla (Vladimír Neff), 354
 Trojúhelníková hruška (Andrej Vozněsenskiij), 114
 Trosečníci (Sławomir Mrożek), 428
 Trubači z Jericha (Ilja Hurník), 377, 517
 Trust D. E. (Ilja Erenburg), 428
 Třetí planeta (Věra Hofmanová), 558
 Třetí přání (Vratislav Blažek), 82, 97, 405, 406, 417
 Třetí sestra (Pavel Kohout), 409, 411
 Třetí sešit směšných lásek (Milan Kundera), 318
 Tři aktovky (Ladislav Nejedlý), 464
 Tři chlapi v chalupě (Jaroslav Dietl), 418, 571
 Tři mušketýři (Robert Planchon, dram. Saša Lichý), 460, 465
 Tři muži v automobilu (František Pilař), 518
 Tři noci (Egon Hostovský), 126, 391
 Tři orlí pera (Jan Mareš), 537
 Tři sestry (A. P. Čechov), 409
 Tři směrem k tichu (Jaromír Ptáček), 556
 Tři troničky (Jaroslav Durych), 385
 Tři ze dvou (Rudolf Matys), 227
 Triatřicet stříbrných křepelek (Jan Trefulka), 317, 548
 Třicátý rok (Ingeborg Bachmannová), 112
 Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (Ladislav Štoll), 132, 139, 140
 Tříkrát Jilemnice (Karel Šebek), 257
 Třináct vůní (Jan Schmid), 432, 433
 Třináct zařkávání živých (Karel Šiktanc), 207
 Tuhle partii jste prohrál, generále (Jiří Vilímek), 557
 Tvář ve stínu (Zdeněk Kalista), 474
 Tváře ze Západu (František Kubka), 473
 Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla (Mojmír Otruba, Miroslav Kačer), 166
 Týden v tichém domě (Jan Neruda), 465
- ## U
- U maminky, u tatínka (Vilém Závada), 529
 U zdi (Zdeněk Mahler), 457
 Učitelka hudby (Jan Kameník), 267
 Uhlem na oblohu (Miroslav Rašín), 393
 Uhlí (Roman Erben), 258
 Ukradený měsíc (Ludvík Aškenazy), 332, 421
 Ulice Na závratí (Karel Tomášek), 216
 Ulice plná pláštů do deště (Šigedži Cuboi), 115
 Ulice ztracených bratří (Arnošt Lustig), 285
 Umění a kritika, 22, 133
 Umění detektivky (Jan Cigánek), 499, 503
 Umění platiti své dluhy a uspokojovati věřitele, aniž by bylo třeba vyjmouti jediný haléř z vlastní kapsy (Honoré de Balzac, dram. Peter Scherhauer), 434
 Umění románu (Milan Kundera), 137
 Umění stylu (Zdeněk Kožmín), 149
 Unavený bůh (Ivan Kříž), 357
 Úniky (Karel Pecka), 368
 Únor (Vladimír Vokolek), 273
 Urhamlet (Miloš Rejnuš), 458, 559
 Úroda (Pavel Bojar, Olga Bojarová), 305
 Úsek častých nehod (Ivan Kříž), 297
 Úsměvné pobřeží (Jiří Marek), 479
 Úsměvy Jana Masaryka (Vladimír Thiele), 518
 Ustláno na růžích (Jindřiška Smetanová), 311, 516
 Ustláno na růžích a pod nebesy (Jindřiška Smetanová), 311
 Útěk (Jiří Hejda), 369
 Útěk (Ota Hofman), 539

- Útěk pana Mac Kinleye (Leonid Leonov, dram. Zdeněk Bláha), 461
- Útěk před žlutou hvězdou (Jan Martinec, Karel Friedrich), 537
- Útěky z katastrof (Zbyněk Havlíček), 257
- Útkvělé černé ikony (Jan Zábřana), 230
- Útok (K. J. Beneš), 301
- Utopený Zetor (Jan Kloboučník), 537
- Utopír (Miloslav Topinka), 271
- Utrpení slivovické vdovy (Jiří Vilímek), 557
- Úzkost (Josef Hanzlík), 219
- Úzlové písmo (Ivan Diviš), 212
- V**
- V druhé světlici (Klement Bochořák), 198, 475
- V druhém poločase (Mirko Paráček), 518
- V městě kardinálově (Jaroslav Kanyza), 302
- V paměti a v srdci (Čestmír Jeřábek), 473
- V příšeří české protohistorie (Oldřich Králík), 164
- V říši klenotů (Milada Ganguliová), 478
- V sedmém nebi (Jiří Kolář, Vladimír Fuka), 532
- V sobě letohrad (Ivan Jelínek), 275
- V sobotu večer, v neděli ráno (Alan Sillitoe), 111
- V zamlženém zrcadle (V. V. Štech), 472
- V zemi královny ze Sáby (Zdeňka Marešová), 481
- Vajíčko (Félicien Marceau), 94
- Vajíčko (Ludvík Aškenazy), 289
- Valerie a týden divů (Vítězslav Nezval), 551
- Válka bez skalpů (Jaroslav Moravec), 542
- Válka s mloky (Karel Čapek, dram. Iva Hercíková, Jan Fišer), 462
- Válka s mloky (Karel Čapek, dram. Pavel Kohout), 97, 461
- Vandrovní knížka (Václav Lacina), 515
- Vanilovníky (Georges Limbour), 110
- Vánoční text-appeal, 438
- Variace pro temnou strunu (Ladislav Fuks), 343
- Varuna (Julien Green), 110
- Včela na sněhu (Josef Kainar), 249
- Ve městě jsou bratři Steinové (Věra Kalábová), 339
- Ve vánici (Ludvík Kundera), 430
- Ve vládách druhé republiky (L. K. Feierabend), 121, 395
- Ve vládě Protektorátu (L. K. Feierabend), 395
- Ve vládě v exilu (L. K. Feierabend), 395
- Ve vyšším zájmu (Alexandr Solženicyn), 566
- Ve znamení vah (Josef Suchý), 199
- Večer všech dnů (Ludvík Kundera), 558
- Večery jen tak (Ivan Vyskočil), 443
- Věčná loviště (Klement Bochořák), 198
- Věční milenci (Bohuslav Březovský), 354
- Vědomí možností (Emil Juliš), 240
- Věk podezírání (Nathalie Sarrautová), 110
- Veletrh splněných přání (Vladimír Páral), 323, 325
- Veliký požár (Oldřich Wenzl), 256
- Veliký slunovrat (Karel Pecka), 52, 369, 370
- Velká parochoňa (Peter Karvaš), 100
- Velká Samota (Ivan Kříž), 296
- Velké trápení (Helena Šmahelová), 540
- Velký milenec (Jaroslav Abramow), 428
- Věnc z trávy (František Branislav), 196
- Věno (Josef Knap), 20, 50
- Venuše z Mélu (Jiří Šotola), 203
- Verše pro tajnou chvíli, 526
- Veršované skladby doby husitské, 163
- Veršované skladby Neuberského sborníku, 163
- Veselá vdova (Vladimír Neff), 301
- Větrné zátiší (Stanislav Zedníček), 268
- Větší poetický slovník (Josef Brukner, Jiří Filip), 147
- Vězení (Adolf Hoffmeister), 476
- Vichry (Saint-John Perse), 115
- Vinnetou (Karel May, dram. J. R. Pick), 466
- Višňovou kůrou jaro voní (Ladislav Stehlík), 195

- Vítězný pád (Petr Jilemnický), 461
 Vítr kolem tepen (Miloš Vodička), 224
 Vítr se stočí k jihovýchodu (Hana Bělohorská), 315
 Vizita (Adolf Branald), 309
 Vlažná vlna (Alena Vostrá), 322
 Vlkodlaky kryje stín (Roman Cílek, Jiří Fabšic), 493
 Vojvodovy narozeniny (Ludvík Kundera), 558
 Vrah a srdcová dáma (Fan Vavřincová), 521
 Vrah v šarlatu (Josef Volák), 521
 Vražda jasnovidce Hanussena (V. P. Borovička), 493
 Vražda pro štěstí (Jan Zábřana, Josef Škvorecký), 372, 506
 Vražda pro Zlatého muže (Václav Erben), 508
 Vražda se zárukou (Jan Zábřana, Josef Škvorecký), 372, 506
 Vražda u sloupu (Luděk Nekuda), 438
 Vražda v katedrále (T. S. Eliot), 114
 Vražda v lomu (Věra Hofmanová), 558
 Vražda v zastoupení (Jan Zábřana, Josef Škvorecký), 372, 506
 Vrh kostek, 232
 Všechna slast (Zbyněk Hejda), 231
 Všechny moje hlasy (Antonín Přidal), 559
 Všechny zvony světa (Bohumil Březovský), 410
 Všeobecné spiknutí (Egon Hostovský), 128, 390, 391, 395, 396
 Všichni moji dědové aneb U Zvonu je candrbál (Karel Urbánek), 426
 Vyběření (Milan Uhde), 558
 Výbor z české literatury doby husitské, 163
 Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, 163
 Vybrané spisy Jana Amose Komenského, 163
 Východoafrické safari (Olga Prchalová), 479
 Výjevy (Josef Rybák), 193
 Vykradeno, 427
 Výlet do třetihor (Zdeněk Veselovský), 495
 Vynášení smrti (Ladislav Dvořák), 200
 Výprava opačným směrem (Josef Nesvadba), 371, 511
 Vyprávění o Staroměstské radnici (Josef Janáček), 491
 Vyprávění o Vyšehradu (Josef Janáček), 491
 Vyrozumění (Václav Havel), 97, 447
 Výstřely ve vile Edelweiss (Roman Cílek), 488, 493
 Vyšetřování ztráty třídní knihy (Ladislav Smoljak), 435
 Výtvarné projevy surrealismu (Vratislav Effenberger), 255
 Vývoj českého exempla v době předhusitské (Eduard Petřů), 165
 Významová výstavba literárního díla (Miroslav Červenka), 171
 Vzadu sedím já (Milan Jariš), 292
 Vzdálená země (Josef Knap), 356
 Vzhůru po rio Botičo, 427
 Vzorek bez ceny a Pan biskup (Norbert Frýd), 476
 Vzpomínky (Zdeněk Štěpánek), 471
 Vzpomínky a ohlasy (Otakar Odložilík), 393
 Vzpomínky na budoucnost (Erich von Däniken), 513
 Vzpomínky na Julia Fučíka (Gusta Fučíková), 470
 Vzpomínky na Starý Hradec (Emil Vachek), 473
 Vzpomínky z mládí (Ela Švabinská), 470
 Vzpouora proti času (Ivan Foustka), 510
 Vždyť přece létat je snadné (Ivan Vyskočil), 333
- W**
 Wat show 69, 438
 Waterloo (Jiří Šotola), 567
- Y**
 Yehudi Menuhin (Oldřich Wenzl), 256

Z

- Z dějin českého dramatu (František Svejkovský), 165
 Z domoviny (Vítězslav Nezval), 195
 Z chlívů a bulvárů aneb Smrt je moje východisko (Miloslav Švandrlík), 518
 Z jabkenické myslivny (Běla Čapková), 471
 Z kamene čas (Oldřich Nouza), 197
 Z Košíř až po Orinoko aneb Všichni moji otcové (J. R. Pick), 426
 Z mého života (Vítězslav Nezval), 61, 467, 470
 Z modré konvičky prší na Žofin (Ladislav Dvořák), 531
 Z Púny do Púny viz *Putování bez fraku*
 Z vlády doma do vlády v exilu (L. K. Feierabend), 121, 395
 Za divadlem kolem světa (Zdeněk Štěpánek), 471
 Za nový román (A. Robbe-Grillet), 109
 Za oknem Laterna Magika (Zdeněk Kriebel), 530
 Za plotem domova (V. V. Štech), 472
 Za poklady mayských měst (Miloslav Stingl), 494
 Za sedmi divy světa (Vojtěch Zamarovský), 492
 Za tajemstvím říše Chetitů (Vojtěch Zamarovský), 492
 Zabitá neděle (Jiří Křenek), 551
 Začalo to Redutou, 420, 425
 Začátek je v Jáchymově (Dušan Hamšík), 307
 Zadržitelný vzestup Artura Uie (Bertolt Brecht), 92, 566
 Zády k světu (Bedřich Svatoš), 389
 Záhada Rukopisu královédvorského (Miroslav Ivanov), 490
 Záhadná věž v B. (Milan Uhde), 377
 Záhadní Etruskové (Jan Burian, Bohumila Mouchová), 492
 Zahrada (Jiří Trnka), 535
 Zahradní slavnost (Václav Havel), 97, 332, 444, 446
 Zahrady na boso (Petr Kabeš), 225
 Zákon věrných strážců (František Kožík), 537
 Zamčené dveře (E. J. Popera), 274
 Zámek (Ivan Klíma), 449
 Zamřížované zrcadlo (Ivan Olbracht), 366
 Západní literární věda a estetika (Jiří Levý), 170
 Západní větry, 514
 Zápas s andělem (František Pavlíček), 82, 408
 Zápasy o smysl kulturní tvorby (Karel Teige), 256
 Zápisky kriminalisty (Lev Šejnin), 569
 Zápisky v noci (Jan Kameník), 267
 Zápisky z Garthu (Jaroslav Velinský), 521
 Zase zní píseň úplňku (Stanislav Sohr), 469
 Zařatá pěst (Václav Kaplický), 301
 Zatmění ráje (Vladimír Janovic), 270
 Závěj (Jan Procházka), 295
 Závod ve stínu (K. F. Sedláček), 553
 Závratě čili Zdoufalství (Ladislav Novák), 238
 Zazi v metru (Raymond Queneau), 110
 Záznam o potopě (Miroslav Florian), 205
 Záznamy a promluvy (Ludvík Kundera), 257
 Zázrak bez naděje (Jaroslav Mrnka), 479
 Zbabělci (Josef Škvorecký), 15, 17, 50, 61, 121, 123, 141, 281, 282, 283, 288, 289, 291, 312, 364, 365
 Zdravím vás, okna (Ivan Skála), 192
 Ze starší české literatury (Josef Hrabák), 164
 Ze země sluncem oslněné (Gran Embustero), 388
 Ze života avantgardy (Karel Honzík), 471
 Ze života hmyzu (Josef Čapek, Karel Čapek), 81
 Ze života lepší společnosti (Josef Škvorecký), 430
 Zeď (Jaroslav Putík), 148, 290
 Zelené obzory (Jan Procházka), 295, 304, 548
 Zelené pastely (Anna Sedlmayerová), 473

- Zelené pochodně (Vladimír Neff), 546
 Zelené roky (František Branislav), 529
 Země lidí (A. de Saint-Exupéry), 110
 Země nikoho (Jiřina Hauková), 212
 Země přibližných (Jiří Pištora), 227
 Země vnuků (Jan Weiss), 511
 Země za Paříží (Josef Hanzlík), 218
 Zimní spánek (Antonín Brousek), 229
 Zimohrádek (Ivan Wernisch), 218, 223
 Zkáza rodiny, soukromého vlastnictví
 a státu (Milan Uhde), 430
 Zkušenosti (Gabriel Laub), 517
 Zlá krev (Vladimír Neff), 301
 Zlatá reneta (František Hrubín), 353, 550
 Zlatá ulička (Jiří Mařánek), 50
 Zlatý věnec, 536
 Zločin a trest (F. M. Dostojevskij, dram.
 Alena Vostrá, Jaroslav Vostrý), 463
 Zlodějka z města Londýna (Georges
 Neveux), 94
 Zlomeno půlnocí (Jan Noha), 198
 Zlý sen (Georges Bernanos), 110
 Zmatek nad zmatek (Jules Verne, dram.
 Jiří Klaudius), 462
 Zmatky chovance Törlesse (Robert
 Musil), 112
 Zmučená zem (A. C. Nor), 287
 Znamení lyry (Václav Erben), 508
 Znamení moci (Jan Zahradníček), 60,
 261, 273
 Znělec (Jiří Taufer), 193
 Znovuzřízení ráje (Karel Honzík), 511
 Zpěv z potopy (H. M. Enzensberger), 115
 Zrádné stopy (Gustav Machatý), 561
 Zrcadlení viz *Život a dílo skladatele*
Foltýna aneb Posedlost
 Zrcadlo rozděleného království, 163
 Zrození moderny (Eva Strohsová), 168
 Ztížená možnost soustředění (Václav
 Havel), 97, 447
 Ztráty a nálezy (Adolf Branald), 309
 Zuzana je sama doma (Jiří Suchý), 422,
 566
 Zuzana je zase sama doma (Jiří Suchý),
 422
 Zuzana není pro nikoho doma
 (Jiří Suchý), 422
 Zvědavost (Ludvík Kundera), 558
 Zvony zvoní na deň (Vladimír Mináč),
 100
- Ž**
 Žalmy (Josef Peterka), 227
 Žalozpěv za 77 297 obětí (Jiří Weil), 284
 Železný Míta (Jiří Marek), 536
 Ženich pro Marcelu (Ivan Klíma), 449,
 561
 Ženitba (N. V. Gogol), 94
 Žert, satira, ironie a hlubší význam
 (Ch. D. Grabbe), 430
 Žert (Milan Kundera), 149, 153, 354, 359,
 360, 361, 362, 363, 366, 550
 Žhář (Egon Hostovský), 395
 Židle (Eugène Ionesco), 93
 Židovské anekdoty (Karel Poláček), 518
 Žirafa nebo tulipán? (Miloš Macourek),
 333, 515, 535
 Žít v New Yorku (Miroslav Holub), 484
 Živí a mrtví (Vladimír Mináč), 100
 Živly (Bohumír Četyna), 301
 Živočichopis (Miloš Macourek), 333, 515,
 535
 Život a dílo Heinricha Himmlera (Dušan
 Hamšík), 494
 Život a dílo skladatele Foltýna (Karel
 Čapek), 462
 Život a dílo skladatele Foltýna (Karel
 Čapek, dram. František Pavlíček), 97
 Život a dílo skladatele Foltýna (Karel
 Čapek, roz. František Pavlíček), 554
 Život a dílo skladatele Foltýna aneb
 Posedlost (Karel Čapek, dram.
 František Pavlíček), 462
 Život je všude, 230, 326
 Život na třetí (Luděk Šnepp), 297
 Život po italsku (Milena Honzíková), 482
 Život s hvězdou (Jiří Weil), 284, 341
 Život v manéži (Karel Kludský), 476
 Živý dech (Jaroslav Bednář), 193
 Žlučové kameje (Václav Lacina), 515

Věcný rejstřík

A

ABC, 527
Aktiv mladých, 32
Albatros, 59, 526, 538
Americké Listy, 122
Analogon, 67, 76, 256
Apollo, 86
Arch, 67, 76
Archa, 120
Aventinum, 474

B

Beskydské divadlo, 461
Blok, 58, 63, 526
Bulletin 1969, 49

Č

Časopis Matice moravské, 78
Časopis pro moderní filologii, 78
Černá scéna, 86
Černé divadlo (Hany a Josefa Lamkových), 86
Černé divadlo (Jiřího Srnce), 86, 422
Černý tyjatr, 86
Česká kulturní rada v zahraničí, 117, 118, 119, 121, 125
Červený květ, 64, 68, 76, 77
Česká literatura, 77, 78, 102, 139, 154, 161, 170, 171
Československá akademie věd, 24, 41, 103, 140
Československý časopis historický, 78
Československý rozhlas, 73, 554
Československý spisovatel, 17, 19, 20, 39, 51, 52, 60, 77, 92, 175, 255, 304, 469, 477, 488
Československý voják, 365

Činoherní klub, 85, 90, 97, 426, 434, 439, 452, 453, 454, 455, 463

D

D 35, 463
Dav, 105
Dějiny a současnost, 39, 48, 52, 66, 68, 78
Dialog (nakl.), 59, 63, 240, 509
Dialog (čas.), 65, 68, 77, 240, 241
Dikobraz, 514, 528
Disk, 408, 445, 464
Divadélko pod okapem, 90, 437, 438
Divadélko pod podloubím, 89
Divadelní klub Olympik, 85
Divadelní klub Waterloo, 438
Divadelní revue, 440
Divadelní studio Josefa Skřivana, 90
Divadelní studio ve Znojmě, 466
Divadelní ústav, 91
Divadelní noviny, 53
Divadlo, 65, 79, 83, 91, 92, 433, 439, 440, 441, 443, 444, 450, 457
Divadlo Alfa, 89, 437
Divadlo bratří Mrštíků, 410, 412, 462
Divadlo československé armády, 82, 83, 97, 399, 400, 401, 407, 408, 410, 418, 448, 449, 461, 462, 464, 552
Divadlo E. F. Buriana, 93, 430, 441, 458, 465
Divadlo F. X. Šaldy, 441, 450, 462
Divadlo hudby, 89
Divadlo Husa na provázku, 90, 434
Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 93, 400, 441, 456
Divadlo Jára Cimrmana, 85, 435, 436, 517, 554
Divadlo Julia Fučíka, 429, 461
Divadlo na Fidlovačce, 94

Divadlo na Vinohradech, 83, 97, 410, 451, 462, 464
 Divadlo Na zábradlí, 84, 85, 86, 93, 94, 97, 333, 420, 421, 431, 435, 439, 441, 442, 445, 446, 447, 450, 463, 549, 566
 Divadlo masek Jana Švankmajera, 422
 Divadlo Oldřicha Stibora, 81, 412, 414
 Divadlo Petra Bezruče, 83, 90, 407, 412, 465, 466
 Divadlo pracujících Gottwaldov, 463, 464
 Divadlo pro mládež Ostrava, 465
 Divadlo S. K. Neumanna, 93, 417, 418, 441, 461, 571
 Divadlo u Jakuba, 430
 Divadlo Vítězného února, 458, 463
 Divadlo Waterloo, 90, 438
 Divadlo X, 87
 Divadlo za branou, 83, 85, 94, 95, 416, 439, 456, 457
 Divoké víno, 65, 270
 Docela malé divadlo, 87, 249
 Dokořán, 65

E

Estetika, 161

F

Filosofický časopis, 78, 133, 161
 Fr. Borový, 471

H

Historický časopis, 101
 Hlas Ameriky, 395
 Hlas Domova, 124, 283
 Horácké divadlo, 417, 461
 Horizont, 59
 Host do domu, 15, 37, 63, 64, 65, 71, 76, 104, 140, 148, 150, 156, 157, 159, 270, 516
 Hudební divadlo v Karlíně, 94, 463, 566

I

Impuls, 66, 75, 104, 151, 152, 156, 255, 362
 Institut pro potírání jevištních dekorací a divadelních obvyklostí, 90, 438

J

Ježek, 528
 Jihočeské divadlo, 83, 399
 Junák, 528

K

Kladivadlo, 89, 436, 437
 Klub 231 (K 231), 40
 Klub angažovaných nestraníků (KAN), 40
 Klub konkrétistů, 241
 Klub kritického myšlení, 40
 Klub přátel poezie, 65, 175
 Klub Reduta, 85
 Klub výtvarných umělců Mánes, 232, 254
 Knižní kultura, 27, 72
 Konfrontace, 370
 Krajské nakladatelství České Budějovice, 63
 Krajské nakladatelství Ostrava 59, 63
 Krajské nakladatelství v Brně, 58, 63
 Krajské nakladatelství v Plzni, 62
 Krajské oblastní divadlo České Budějovice, 464
 Krajské oblastní divadlo v Trutnově, 83
 Kruh, 59, 526
 Kruh nezávislých spisovatelů (KNS), 41
 Kruh přátel dětské knihy, 525
 Křesťanská akademie, 118, 119, 120
 Křižovatka, 235
 Kultura, 20, 64, 69, 469, 477
 Kulturní noviny, 67
 Kulturní tvorba, 28, 65, 69, 148, 469, 477
 Kulturní život, 46, 65, 68, 98, 100, 101, 104, 105, 106
 Květen, 15, 18, 20, 27, 64, 75, 114, 140, 141, 142, 150, 152, 154, 177, 179, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 215, 216, 217, 220, 401, 529, 531
 Květy, 477

L

Laterna magika, 79, 80, 83, 85
 Lidé a země, 477
 Lidová demokracie, 69, 383, 521
 Lidové nakladatelství, 59
 Lidové noviny, 40, 68

Listy, 45, 46, 48, 68, 69, 104, 158
 Listy filologické, 78
 Literární archiv, 78
 Litěrární listy, 40, 42, 44, 45, 68, 69, 75,
 76, 102, 158
 Literární noviny, 15, 17, 18, 19, 27, 31, 35,
 36, 39, 52, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 104,
 105, 127, 133, 134, 140, 141, 148, 149,
 150, 151, 155, 185, 306, 371, 477, 490
 Literární noviny („Erárky“), 39, 66
 Literární skupina, 473
 Litěraturnaja gazeta, 46
 Loutka, 86
 Luxor, 434
 Lyra Pragensis, 85, 89, 175

M

Maketa, 62, 77
 Maringotka, 85
 Melantrich, 59, 128, 391
 Městská divadla pražská, 85, 97, 418
 Městská divadla pražská – Divadlo ABC,
 93, 94, 418, 441, 566
 Městská divadla pražská – Divadlo
 komedie, 82, 94, 405, 406, 417, 418
 Městská divadla pražská – Komorní
 divadlo, 93, 94, 441, 449, 460, 464
 Městské divadlo Kladno, 463, 466
 Městské divadlo Příbram, 83
 Městské oblastní divadlo Český Těšín,
 463, 466
 Mezinárodní PEN klub, 120, 124
 Miniopera, 86
 Mladá fronta, 39, 42, 61, 104, 128, 252,
 304, 395, 477, 487, 499
 Mladá literatura, 65
 Mladá tvorba, 27, 104
 Mladý hlasatel, 542

N

Naivní divadlo, 89
 Nakladatelství České Budějovice, 59, 63
 Národní – Tylovo divadlo, 402, 408, 459,
 464
 Národní divadlo, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 94,
 95, 369, 404, 411, 413, 414, 461, 552

Naše řeč, 78
 Naše vojsko, 487, 500
 Nedivadlo Ivana Vyskočila, 85, 442, 431,
 443, 445
 New Yorské Listy, 122
 Noigandres, 233
 Nová mysl, 33, 67, 151
 Nové divadlo, 84
 Nové divadlo satiry, 440
 Nové slovo, 106
 Novinář, 59
 Novinky Odeonu, 77
 Nový život, 15, 17, 20, 64, 120, 152

O

O knihách a autorech, 77
 Odeon, 58, 59, 62, 92
 Ohníček, 527
 Olympia, 59
 Orbis, 56, 92, 441, 477
 Orfeus, 87, 175
 Orientace, 27, 32, 66, 75, 102, 147, 150, 151,
 154, 155, 156, 157, 170, 171, 255, 539
 Osvozené divadlo, 152, 244, 429

P

Památník národního písemnictví, 78, 128
 Pantomima Alfreda Jarryho, 85, 86
 Paravan, 85, 425, 426, 432, 566
 Perspektivy, 122, 126
 Pionýr, 510, 527
 Pionýrské noviny, 527
 Plamen, 20, 27, 48, 64, 68, 69, 70, 71, 76,
 102, 103, 104, 105, 134, 135, 139, 141,
 143, 148, 150, 152, 154, 315, 365, 366,
 517
 PM Expres, 521
 Politika, 46, 67, 76
 Práce, 39, 42, 104
 Profil, 59, 63, 526
 Proměny, 126
 Půlnoc, 273, 298

R

Rádio Svobodná Evropa, 119, 121, 127,
 395, 561, 562

- Radost, 90, 429, 566
- Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, 97, 400, 409, 417, 461
- Reduta, 84, 85, 175, 243, 244, 250, 333, 335, 419, 420, 421, 423, 425, 426, 431, 434, 442, 443
- Repertoár malé scény, 86, 426, 427, 434, 437, 438, 443
- Reportér, 46, 76
- Rokoko, 84, 85, 419, 423, 425, 427, 428, 465, 566
- Romboid, 32, 104
- Rovnost, 69
- Rudé právo, 69, 82, 160
- Růže, 59, 63, 76, 521
- Rychlé šipy, 542
- S**
- Satirické divadlo Večerní Brno, 90, 93, 425, 428, 429, 430, 437, 448
- Sborník Matice moravské, 78
- Sdružení československých nakladatelů, 54, 55
- Sedmička, 527
- Sedmička pionýrů, 527
- Semafor, 82, 84, 85, 175, 243, 244, 420, 421, 422, 423, 424, 566
- Sešity pro literaturu a diskusi, 68, 73, 76, 115, 229, 236, 378
- Sešity pro mladou literaturu, 31, 32, 66, 73, 148, 227, 229, 236, 270, 433
- Severočeské loutkové divadlo, 89, 432
- Severočeské nakladatelství, 63, 509
- Severomoravské divadlo Šumperk, 463
- Sklizeň, 117, 118, 119, 388
- Sklizeň svobodné tvorby, 118
- Skupina 42, 179, 211, 212, 248, 276, 280, 328, 529
- Skupina 47, 112
- Skupina Ra, 256
- Skutečnost, 121
- Slovenská literatúra, 102
- Slovenské pohľady, 98, 100, 102, 104, 139, 153, 255
- Slovo a slovesnost, 78
- Sluníčko, 527
- Společnost pro lidská práva, 40
- Společnost pro vědy a umění, 118, 122, 125, 126, 127
- Státní divadelní studio, 80, 85, 86, 89
- Státní divadlo Ostrava, 400, 417
- Státní divadlo v Brně, 90, 92, 97, 409, 411, 459, 463, 552
- Státní divadlo Zdeňka Nejedlého, 89
- Státní hudební vydavatelství, 62
- Státní nakladatelství dětské knihy, 56, 59, 521, 525
- Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 58, 61, 62, 92
- Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 62
- Státní nakladatelství politické literatury, 56
- Státní tělovýchovné nakladatelství, 59
- Státní zájezdové divadlo, 83
- Strahovská knihovna, 78
- Student, 76, 127, 155, 273
- Studentské listy, 76
- Studie, 119, 120
- Studie a úvahy, 73
- Studio Ypsilon, 89, 432
- Stuttgartská skupina, 233
- Sunday Times, 39
- Surrealistická skupina, 16, 254, 255
- Svaz československých dramatických umělců, 79
- Svaz československých spisovatelů, 15, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 49, 59, 60, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 79, 94, 98, 105, 106, 127, 131, 132, 139, 140, 141, 155, 175, 283, 361, 494
- Svaz českých knihkupců a nakladatelů, 59
- Svaz českých spisovatelů, 49, 158, 181
- Svaz slovenských spisovatelů, 49, 105, 106
- Svědectví, 36, 117, 122, 123, 124, 127, 370
- Svět a divadlo, 443
- Svět sovětů, 59, 500
- Svět v obrazech, 477

Světová literatura, 20, 72, 108, 109, 114,
255, 283, 319, 440, 500

Svoboda, 39, 61

Svobodné noviny, 68

Symposium, 59

Syndikát českých spisovatelů, 41

T

Texty, 77

Transition, 233

Trn, 365

Tvář, 27, 31, 32, 33, 36, 39, 41, 48, 52, 65,
66, 67, 68, 73, 76, 104, 124, 129, 141,
142, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 154,
155, 157, 159, 168, 227, 229, 327, 362,
561

Tvorba, 18, 26, 68, 69, 131, 134

U

Umělecká beseda, 86

Umění, 161, 255

Universum, 73

Universum Press, 121

Ústav pro českou literaturu ČSAV, 20, 51,
77, 91, 103, 140, 147, 151, 160, 168

Ústřední publikační správa, 35

V

Vedené divadlo, 85

Veronika, 528

Větrník, 527

Viola, 87, 89, 175, 181, 243, 251, 252, 434

Voprosy estetiky, 135

Voprosy literatury, 135

Výběr z nejzajímavějších knih, 77

Vydavatelství časopisů ministerstva
národní obrany, 488

Východočeské divadlo 82, 399, 466

Východočeské krajské nakladatelství, 59

Východočeské loutkové divadlo, 95

Vysočina, 59, 63

Vyšehrad, 59

Výtvarná práce, 67, 240

Výtvarné umění, 135

Z

Západočeské divadlo Klatovy, 460

Západočeské nakladatelství, 62

Zápisník, 121, 387, 477

Zemědělské noviny, 42

Zítřek, 76

Zlatý máj, 525

Zprávy Společnosti pro vědy a umění, 126

Dějiny české literatury 1945–1989

III. 1958–1969

Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška
Redaktoři Petr Čornej, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček,
Vladimír Křivánek, Jiřina Táborská
Věcná a jazyková redakce Alena Fialová
Rejstříky sestavila Zuzana Malá
Obálku navrhl Pergamen Trnava, s. r. o.
Grafická úprava Michaela Blažejová
Vydalo Nakladatelství Academia, Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1
Korektury Jan Linka
Odpovědný redaktor Jaroslav Havel
Technická redaktorka Běla Trpišovská
Vydání první, Praha 2008
Ediční číslo 10697
Sazbu zhotovilo MU typografické studio
Vytiskla Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 2, 737 01 Český Těšín
ISBN 978-80-200-1585-9

Nedílnou součástí knihy je CD

Knihy nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com

Z DĚJIN ČESKÉHO MYŠLENÍ O LITERATUŘE

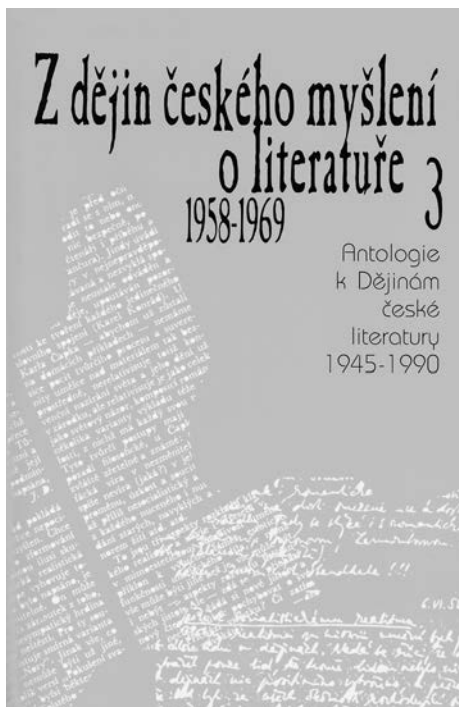
Jako samostatnou přílohu k Dějinám české literatury 1945–1989 vydal Ústav pro českou literaturu čtyřsvazkovou antologii Z dějin českého myšlení o literatuře, která čtenářům umožní snazší přístup k některým významným, původně většinou jen časopisecky publikovaným textům, na něž se Dějiny odvolávají či které mohou posílit orientaci v dobových literárních i společenských souvislostech.

Celý soubor, dokumentující proměny myšlení o literatuře ve druhé polovině dvacátého století i zásadní okamžiky literárního života, je uspořádán tematicky, koncepce „skrytých kapitol“ navíc umožňuje sledovat nejzávažnější diskuse i přes hranice zvolených periodizačních mezníků.

Období 1958–1969 se věnuje třetí svazek antologie, zahrnující dvanáct tematických kapitol (O Josefa Škvoreckého, Na téma Franz Kafka, Kdo je Švejk, O kritice, Pohledy zpět, Znovu spory dědické, Tváří v tvář, Oč se přeme, Osobnosti a díla, Ze čtvrtého sjezdu, Na druhém břehu, Pražské jaro, pražská zima). Svazek zachycuje desetiletí počínající utužením politických poměrů (a tedy i poměrů v kulturním životě), pokračující

obdobím postupně polevujícího politického dohledu nad literární tvorbou i její reflexí a vrcholící událostmi na IV. sjezdu SČS v roce 1967 a vzepětím „pražského jara“, jež ukončil příjezd tanků a zprvu nenápadný nástup normalizace. Zařazeny byly stati Jiřího Brabce, Antonína Brouška, Václava Černého, Miroslava Červenky, Bohumila Doležala, Jiřího Hájka, Václava Havla, Květoslava Chvatíka, Pavla Kohouta, Zdeňka Kožmína, Jana Lopatky, Jiřího Opelíka, Ferdinanda Peroutky, Josefa Rybáka, Olega Suse, Ladislava Štolla, Ludvíka Vaculíka, Josefa Vohryzka a dalších autorů.

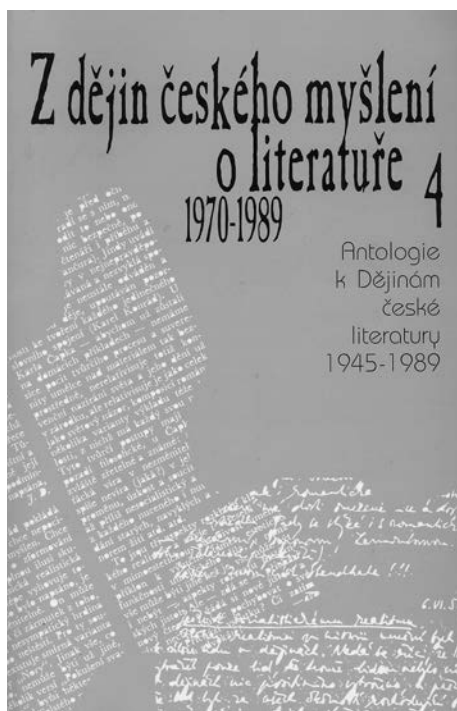
Třetí svazek antologie v rozsahu 530 stran edičně připravil Michal Přibáň ve spolupráci s Jarmilou Vojtovou, Alenou Přibáňovou a Kateřinou Bláhovou, závěrečnou studii napsali Kateřina Bláhová a Petr Šámal.



Období 1970-1989 se věnuje čtvrtý svazek antologie, zahrnující dvanáct tematických kapitol (My a oni – Oni a my, Normalizace, Kdo tentokrát nejde s námi, Literatura zvaná mladá, O kritice, Na druhém břehu, Disent, Kunderovské paradoxy, Osobnosti a díla, Prozaická skutečnost, Tání, Epilog – Respekt pro novou skutečnost). Svazek zachycuje období tzv. normalizace, která neblaze, ale významně zasáhla i do vývoje české literatury a její reflexe. Nejtypičtější projevy ideologicky motivovaného pseudokritického myšlení o literatuře jsou pochopitelně doloženy, editoři si ovšem podrobněji všímají i nejzávažnějších diskusí vedených v literárním disentu a v exilovém prostředí, z nichž mnohé

částečně ovlivňovaly myšlení o literatuře ještě v devadesátých letech dvacátého století. Zařazeny byly stati Milana Blahynky, Antonína Brouska, Jaroslava Čejky, Michala Černíka, Jiřího Hájka, Václava Havla, Květoslava Chvatíka, Pavla Janouška, Josefa Jedličky, Milana Jungmanna, Jiřího Kratochvíla, Jana Lukeše, Vladimíra Novotného, Jaromíra Pelce, Vítězslava Ržounka, Ludvíka Vaculíka a dalších autorů.

Čtvrtý svazek antologie v rozsahu 555 stran edičně připravili Michal Přibáň a Kateřina Bláhová, na závěrečné studii s editory spolupracoval Petr Šámal.



- Publikace můžete zakoupit v knihkupectvích Academia, na www.academia.cz nebo v Ústavu pro českou literaturu (Na Florenci 3, Praha 1), případně si je můžete objednat na adrese literatura@ucl.cas.cz.