

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“.

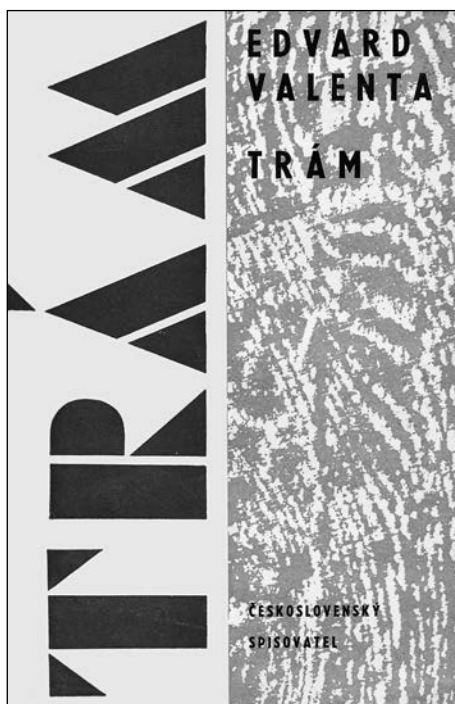
Tento pohyb obrátil pozornost prozaiků od záznamu bezprostřední přítom-
nosti k její konfrontaci s nedávno žitou minulostí vlastní i společenskou:
s realitou první republiky, nacistické okupace, s poválečným nadšením, s osíd-
lováním pohraničí, kolektivizací, politickými procesy a tím, co se v danou 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: *Smrtná 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 *Smrtné 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.

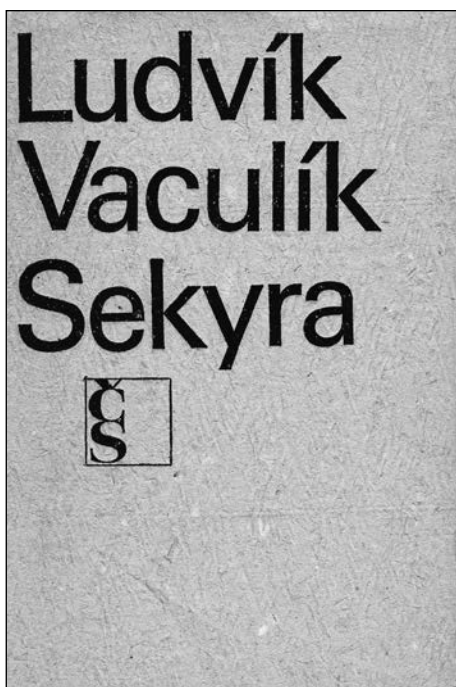
Kundera možnost takového obecnějšího čtení svého prvního románu, tedy možnost, která nepochybně založila světovou proslulost celé jeho románové tvorby, podpořil i tím, že do jeho tvaru funkčně vnesl prvky inspirované staršími prozaickými poetikami, které mu umožnily přejít k osobité a netradiční románové 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 vyprávějících 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 proplovávají 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 rozhlasu* 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 socialistickorealistickeho ideálu lidové armády a konfrontuje demoralizovanou hatmatilku důstojnických kádrů, klopýtající o poučky z politicko-výchovných brožur, s přímočarým slangem řadových vojáků. Ideologie, vystupující zde jako protipól přirozenosti a reprezentovaná většinou důstojnického sboru, je přebíjena všemožnými projevy lidské tělesnosti, na jejichž líčení klade vyprávění mimořádný důraz. (V souladu s tím je otevřená pointa vyprávění, nabízející představu zmizení nejzavilejšího představitele zkorumpovaného důstojnictva v kasárenské žumpě.) 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 političtějšíм 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 skutečnost, že v Rusku a poté i v Československu začala být vydávána díla Alexandra Solženicyna. Roku 1963 vyšla česky novela *Jeden den Ivana Děnísoviče* (překlad Sergej Machonin, 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).

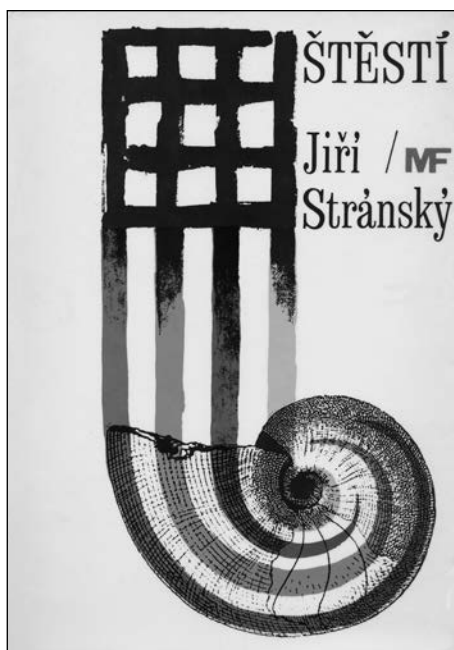
V průběhu šedesátých let byla vydána téměř desítka českých próz z prostředí věznic a pracovních táborů. Žánrově tato literatura mohla navázat na dlouhou tradici prózy s tématem věznění (tak, jak ji v české literatuře prezentovaly nejen například *Oživené hroby* Karla Sabiny a *Zamřížované zrcadlo* Ivana 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 **JIRÍ 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 roztržštěná novela prostřednictvím vězeňského tématu zdůrazňuje roli osobní odvahy, která je s to vytvořit prostor vnitřní svobody i v nesvobodném světě. Na rozdíl od autorových povídek překvapuje značnou mírou optimismu ústící v netradiční smířlivé finále, ale i tendencí k otřelým pravdám a situacím.

Publikovat začal Beneš knihou črt z vojenského prostředí *Do vrabců jako když střelí* (1963). Název jeho druhé knižky *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.