

# 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 projevovat 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

<b>Hana Bělohradská</b>	<b>/ŽIVOT KOLEM NÁS /</b>	<b>malá řada</b>		
<b>Vítr se stočí k jihovýchodu</b>				
<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		
<b>SVAZEK</b>	<b>2</b>	<b>Redigují</b>	<b>Ivan Klíma</b>	<b>Alexandr Kliment</b>
				<b>Jaroslav Smetana</b>

Tiráž edice  
 Život kolem nás,  
 1963

řeší obdobná postava maturantky milostné problémy a nedorozumění s rodiči pokusem o sebevraždu.

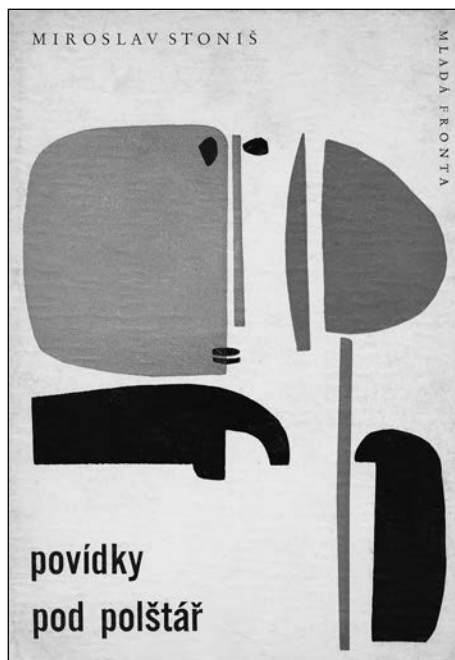
Hanušovy milostné příběhy se odehrávají v jakémsi společenském vakuu, autoři mladší se následně snaží psychologický pohled na obdobná témata přiblížit současnosti a propojit s aktuální problematikou. SVATOPLUK PEKÁREK prokázal schopnost citlivé povahokresby v novele *Pasáž Luna* (1964), nicméně jeho 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 lyrizaci 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 román. 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 *Potrásel 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

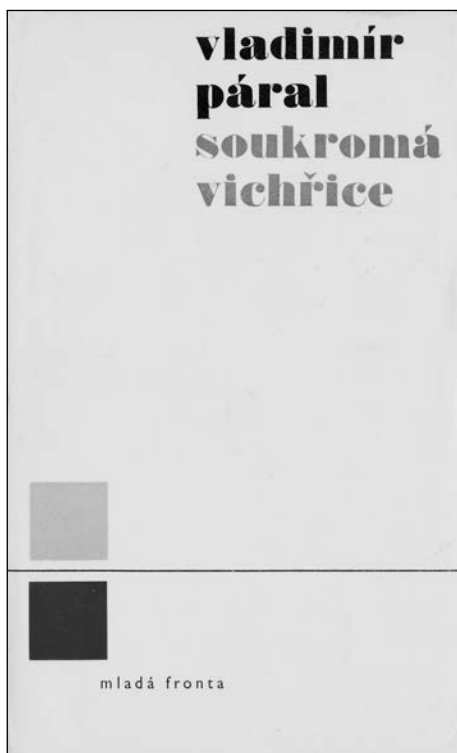
*Soukromá vichřice* (1966), *Katapult* (1967), *Milenci a vrazi* (1969) a *Profesionální žena* (1971). Myšlenkově tyto jeho literární modely vyrůstaly z touhy po absolutní autenticitě bytí, spjaté s milostným zážitkem i se snahou po pracovním uplatnění – obojí však u Párala vždy naráželo na mechanismy 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.

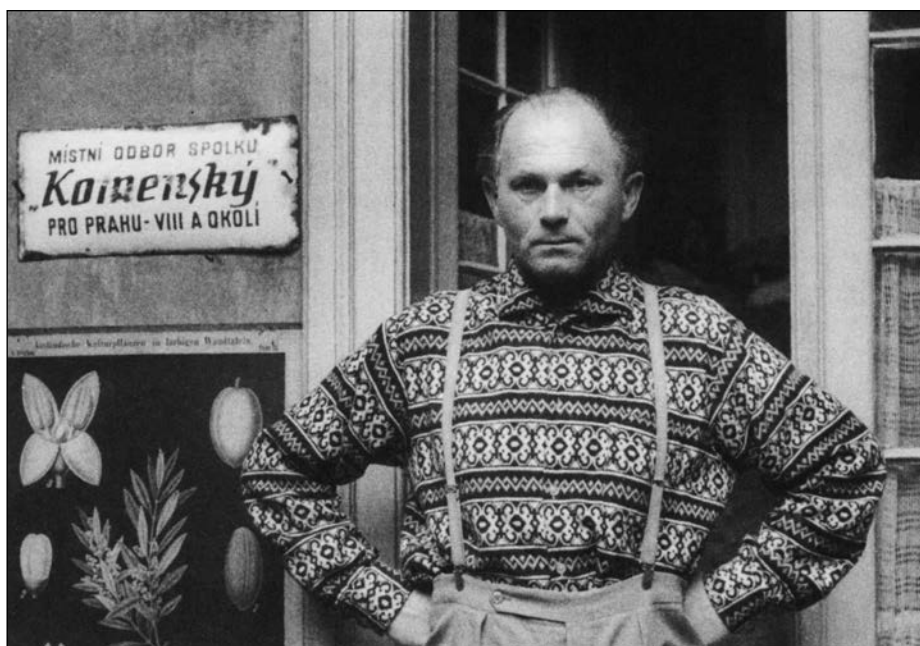
S tím, jak Páral stále více propracovával techniku textových permutací, se vyhraňovaly i jeho teze o nemožnosti vyhnout se každodennosti, která nivelizuje všechny lidské činy a sny o opravdovém bytí. Počínaje románem Katapult začínají u Párala mechanismu každodennosti dokonce podléhat i postavy aktivní. 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 rozpálenými nejztreštěnějším 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 činností 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-

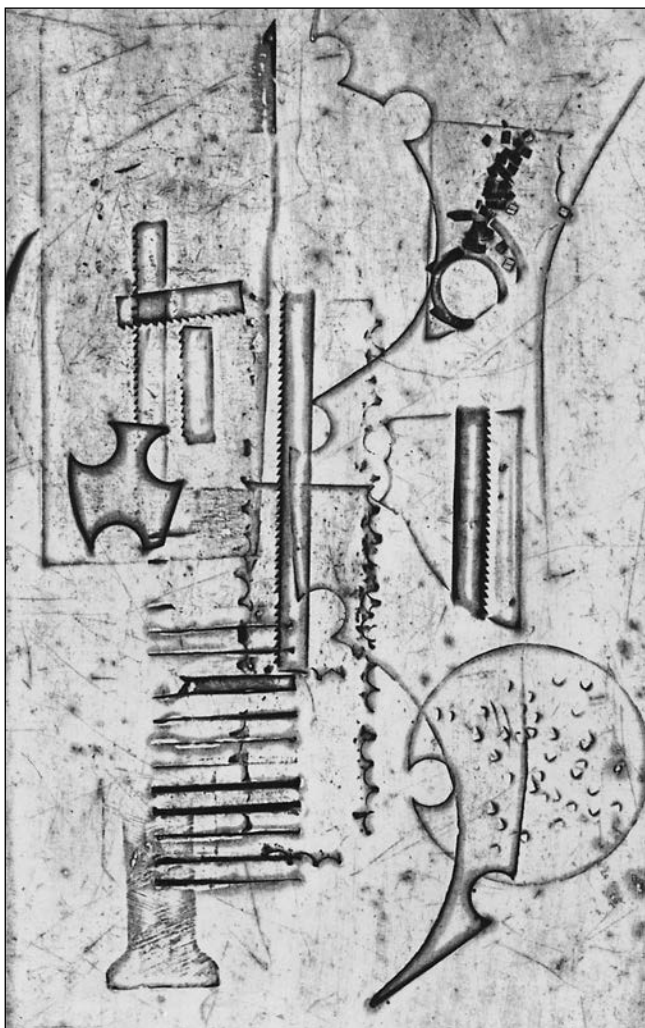
rem), přičemž podstatné bylo provokativní stírání hierarchie mezi vysokým a nízkým, zažitým a vysněným, odporným a nádherným, minulým a současným. To umožnila autorova technika literární koláže a montáže, která evokovala přerývané postupování dílčích promluv i pojetí života jako karnevalu, v kterém motivy 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 vyhrotil 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 znamenalo 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-

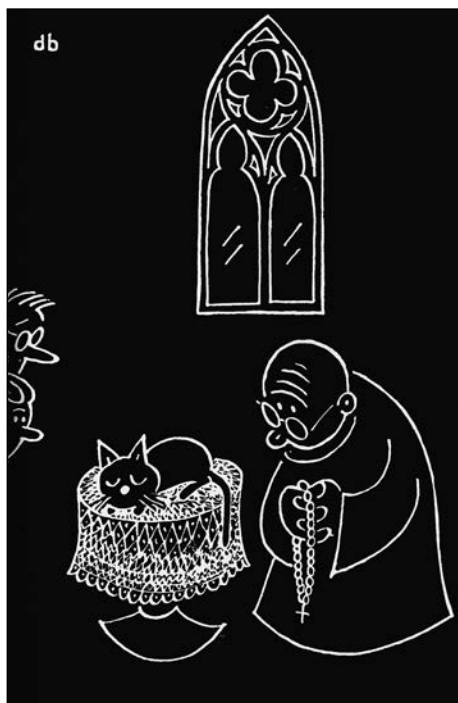
vidua v groteskním světě zmechanizovaných vztahů, která navíc byla v Československu modifikována i narůstajícími pochybami o smyslu společenského režimu slibujícího radikální pozitivní proměnu života. V českém prostředí ovšem groteskno a absurdita měly svou vlastní tradici, na kterou upozornil například 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 nevěšoval.

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 tázající 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 „okamžitě“ 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 prozaikůmjevila 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 promyšlí, 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.

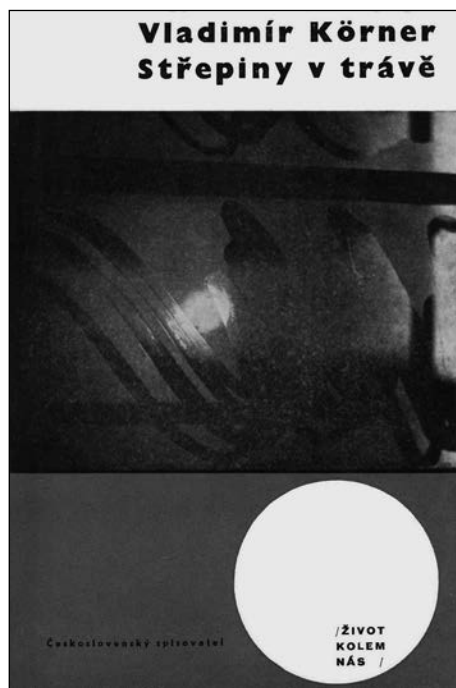
Problematiku sebereflexe, schopnosti vyrovnat se s vlastními činy – situovanou tentokrát do pomyslného českého městečka – rozvíjí VĚRA KALÁBOVÁ

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 přerušované, 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 zvratů) 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 *Nastolentí 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 vypravěčem 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 – zproblematizovala 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.