

Autoři šedesátých let a jejich kompromis s normalizací

Tvorba prozaiků, kteří se zcela identifikovali s normalizací, byla v sedmdesátých a osmdesátých letech vnímána jako krajní výraz oddanosti režimu a navzdory značné propagaci nedokázala oslovovat čtenáře. Nicméně tito spisovatelé – a často i stráničtí či literární funkcionáři – utvářeli základní trend a oficiální kontext literární tvorby a spolu s aktivními normalizačními kritiky mocensky určovali tematické a tvarové meze, které byly udržovány mechanismy cenzury a autocenzury a do nichž se museli vejít všichni, kdo chtěli publikovat.

Většinu normalizační prozaické produkce tak psali autoři, pro něž sice ideová propaganda nebyla prioritou, kteří nicméně museli přistoupit na řadu tematických a tvarových omezení. Pro řadu z nich to nebyla zásadní potíž, neboť daný společenský stav víceméně akceptovali, a tak si bez pocitu velkých limitů mohli vybírat publikovatelná témata a i své příběhy rozehrávat způsobem, který nepřekračoval hranice publikovatelnosti. Jiní naopak tentýž stav vnímali jako problém, který chtěli pojmenovat, a proto se pokoušeli tyto hranice překračovat, obcházet či postupně posouvat.

Svým způsobem nejtěžší situaci měli autoři, kteří se v předchozím desetiletí představili jako výrazné osobnosti a nyní se dostali do situace, že mohli – ať již shodou okolností, z rozhodnutí úřadů či z vlastní volby – oficiálně publikovat. V české próze sedmdesátých a osmdesátých let šlo zejména o tři silné osobnosti: Ladislava Fukse, Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala. Zvláštní skupinu individualit ale utvářeli i mladí prozaici, kteří debutovali na konci šedesátých let. Každý z nich se rozhodl hledat po svém rovnováhu mezi literárním a společenským kontextem, do něhož chtěl vstupovat, a charakterem vlastní poetiky a osobitého vidění světa.

■ Objev: Ota Pavel

Normalizační kontext spoluutvářel také recepci tvorby **OTY PAVLA**. Pavel byl doposud znám jen jako schopný sportovní novinář a autor reportážních próz, bezprostředně z této profese vyrůstajících. V druhé polovině šedesátých let však začal psát také vzpomínkové prózy s rodinnou tematikou, které při svém



Ota Pavel

zveřejnění na počátku sedmdesátých let působily v kontextu zákazy oklešťované české prózy jako překvapivý literární objev. Dvojice povídkových sbírek *Smrt krásných srnců* (1971) a *Jak jsem potkal ryby* (1974) oprávněně získala značnou přízeň kritiky i popularitu u čtenářů, kteří si jinak těžko zvykali na literární úhor prvních let normalizace.

Pozadí Pavlovy tvorby utvářela jeho psychická nemoc, která jej v opozici vůči neutěšené přítomnosti přivedla ke vzpomínkám na svět vlastního dětství, na rodiče a další příbuzné a známé. Těžiště jednotlivých povídek leží ve vyvolání kouzelných chvil strávených v kraji kolem Berounky, v evokaci autorových dětských i pozdějších setkání s lidmi, přírodou a řekou a také rybami. Mezi autorovi drahými postavami

přítom dominuje zejména jeho svérázný a charismatický tatínek: snivec, fanfaron, bonviván a lehkovážný dobrodruh, milující otec i manžel a hlavně nezdolný člověk, jenž neuhne před žádným nebezpečím či bezprávím. Jako temný kontrast tu pak vystupuje připomínka hrůz války, okupace a transportů odvázejících Židy do koncentračních táborů, mezi nimi i autorova otce a starší bratry.

Pavlovy nostalgické i tragikomické příběhy balancují na hraně mezi harmonií a dramatičností, mezi prožitkem krásy a smutkem z jejího ubývání. Jsou vyprávěny průzračným jazykem, využívajícím spisovně i obecně češtiny, s citem pro dějový spád, vtip a pointu. Čtenáře oslovují autorovou schopností vyslovit se prostřednictvím privátní vzpomínky k obecnější podstatě lidské existence. Značnou dávku sentimentu vyvažuje vnitřní upřímnost, bezprostřednost a opravdovost, kontrapunktem autorova emocionálního zaujetí je lehká ironie.

Součástí Pavlova vzpomínání byly i návraty do let a k událostem, k nimž se normalizátoři vraceli neradi. Povídka *Běh Prahou*, traktující tatínkovu předpověď výsledků voleb v roce 1946 a atmosféru antisemitismu spojenou s procesem se Slánským a dalšími osobami židovského původu, byla nepublikovatelná a do listopadu 1989 kolovala v opisech. Povídka o počátcích združstevňování *Prase nebude!* sice zůstala v prvním vydání *Smrti krásných srnců*, ale v dalších souborech Pavlových vzpomínkových próz, které vycházely pod různými názvy (např. *Fialový poustevník*, 1977), už chyběla. Dílčích politicky motivovaných retuší se dostalo i dalším Pavlovým povídkám. Spolehlivým vydáním tak je až soubor *Zlatí úhoři* z roku 1991.

■ Tápání Ladislava Fukse

Ladislav Fuks v předchozím desetiletí proslul především jako autor osobitě, až bizarně stylizovaných próz s židovským tématem a existenciálním podtextem. Románem *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) se přitom posunul od výchozí formulace své osobní problematiky, která souzněla s aktualizací válečného a židovského tématu v první polovině šedesátých let, k próze modelové a alegorizující, pracující s prvky pohádky a hororu.

Na normalizační tlaky pak Fuks reagoval několika – v podstatě velmi rozporuplnými – způsoby. Prvním byla snaha vyslovit své osobní téma, ovšem způsobem, který nenarazí, což prakticky znamenalo posunout vyprávění do neurčitého časoprostoru a vyhnout se bezprostředním aktuálním asociacím. Syžetovou oporu pro svou výpověď přitom Fuks nadále hledal v populárních žánrech. V próze *Příběh kriminálního rady* (1971) se opřel o žánr detektivky (jehož pravidla ale při výstavbě syžetu zásadně porušil) a napsal psychologickou až psychoanalytickou prózu o traumatizujícím vztahu syna a otce, tedy o osobním problému, který tvořil významovou osu již jeho starší prózy *Variace pro temnou strunu*. Prostor pro fabulaci si otevřel tím, že zvolil nejisté vymezení času a místa (jindy a jinde než v dnešním Československu) a soustředil se na čistě individuální – a také velmi osobní – téma mezilidských vztahů.

Modelovou, složitě dešifrovatelnou alegorickou prózou, již ale tentokrát chyběl pro Fukse typický groteskní rozměr, je sci-fi *Oslovení z tmy* z roku 1972. Jejím vypravěčem je patnáctiletý hoch jménem Arjeh, příslušník blíže neurčené pronásledované kasty, těžce raněný při vesmírné katastrofě, již považuje za Poslední soud. Obdobně jako některé nehybné postavy Beckettových her leží bezmocně tváří k zemi a vede dialog s cizincem, jemuž nevidí do tváře a který ho vybízí, aby vyměnil řeč, kulturu, historii a budoucnost svého národa za pohodlný život pro jeho příslušníky. Arjeh je vůči cizinci v podřízeném postavení, obdivuje jeho kultivovanost a vzdělání, nicméně navzdory všemu nabídku odmítá. *Oslovení z tmy* je symbolickým dialogem duše s ďáblem



Ladislav Fuks

a kontemplací o permanentním utrpení v lidských dějinách, o lidském údělu, o víře a pokušení obětovat morální čistotu za příslib bezstarostného života. Současně je ale také výrazem autorovy úzkosti vyplývající ze ztráty dějinné perspektivy, z nevíry v budoucnost i z eschatologických úvah.

Druhou cestou, jíž se Fuks vyrovnával s normalizačními tlaky, byl únik do sféry čistě zábavných prozaických forem. Prózu *Nebožtíci na bále* (1972) proto pojal jako humoristickou grotesku ve stylu zápletkových komedií. Příběh o řadě domněle mrtvých pacientů se ovšem odehrává v předvečer tak velkého hromadného vraždění, jakým byla první světová válka, a je tudíž ozvěnou autorova oblíbeného motivu konce epochy. Čistě spotřební detektivkou o problematice drog je próza *Mrtvý v podchodu* (1976, s OLDŘICHEM KOSKEM).

Fuks se ale pokusil i přímo vyhovět volání funkcionářů a oficiálních kritiků po angažované próze a propůjčit svou poetiku ideově správnému tématu. Výsledkem jsou prózy vnitřně zcela bezradné, jež v konfrontaci s ostatním autorovým dílem mohou působit i jako bezděčná parodie či groteska. Prvním z těchto pokusů byla próza *Návrat z žitného pole*, kterou Fuks vydal v roce 1974 a v níž se prostřednictvím brychovského hrdiny, intelektuála, jenž po únoru 1948 zvažuje a posléze odmítá emigraci, přihlašuje k socialismu. Pro prózy *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978) si pak zvolil svého oblíbeného chlapeckého hrdinu. V prvním případě jej umístil do tajemného prostoru slovenských hor a pojal jako zaostalého vesnického chlapce, který více než v realitě žije ve světě dědečkových pohádkových vyprávění. Jeho neobvyklým vnímáním světa přitom Fuks chtěl ozvláštnit obraz konce války. V druhém případě pak dokonce přispěl k – pro sedmdesátá léta příznačné – obnově kultu Julia Fučíka: v novele *Křišťálový pantoflíček* zpracoval epizodu z Fučíkova dětství jako vyprávění pro dětského čtenáře o tom, jak se z hvězdičky pražských a plzeňských divadel zrodil neohrožený bojovník za pravdu a spravedlnost.

Odvahu vrátit se nejen k tajemnému a psychologicky působivému stylu svých nejlepších děl, ale i k jejich tematice našel Fuks teprve v románu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), který promyšleně komponoval jako napínavý příběh o soukromých dramatech, jež spoluvytvářela válka. Jeho osou tentokrát učinil problém česko-německý a s ironií vyprávěl o spolužácích, kteří museli svůj život prožít pod tlakem historických katastrof a které příslušnost k národu rozdělila. Ojedinělým prvkem u Fukse je rámcová kompozice a pojetí prózy jako románu o psaní románu.

Svou osobitost Fuks opět plně našel až v románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983), v mnohovrstevnaté historické evokaci Vídně konce devatenáctého století a zanikajícího světa aristokracie, jemuž chce titulní hrdinka, vévodkyně Sophie, vystavět muzeum. Román je obestřen atmosférou zániku epochy i individuální smrti: Fuks zde naplno popustil uzdu svému virtuóznímu vypravěčství, v němž životní obsah, náplň a podstata ustupují formě, vnějškové

uhlazenosti, vznešenosti, kultivovanosti a především kráse, která je autorovi základním imperativem. Okouzlen muzeální atmosférou fin de siècle nechává před čtenářem jako exponáty defilovat rozmanité prostory i postavy. Jejich obsáhlé rozhovory o nejrůznějších záležitostech dobového života se přitom potkávají s autorskou fascinací různými formami pohřbívání, jakož i krásou umělých květin, efektních světel a zrcadel.

Základním kompozičním prvkem románu Fuks učinil rozpor mezi virtuózně budovaným napětím, motivickými stopami a náznaky, které mají vyvolat pocit, že příběh k něčemu dějově podstatnému směřuje, a poznáním (k němuž je čtenář doveden na konci textu), že totiž většina těchto stop a náznaků byla falešná. Nic se tu vlastně nestalo a už ani nestane – tedy kromě toho, že jedna epocha skončí.

Postmoderně přebujelá forma vyprávění programově míří ke zklamání adresáta – pokud však čtenář tento postup přijme jako autorský záměr, může jej vnímat jako součást tázání po tom, co je v životě skutečné a co pouze zdánlivé, co přetrvává a pomine, co zanechá stopy a co se vytratí jako odraz v zrcadle. Rozpor mezi zdáním a skutečností je podtržen protikladem mezi obsáhlostí popisu a vytrácejícím se vnitřním smyslem, mezi rozměrem eposu, který román má, a faktickou tragikomičností popisovaných skutečností, v nichž smrt těsně sousedí se směšností. Atmosféra konce pak dodává na naléhavosti motivům hledání existenciálních jistot, jež jsou spjaty s postavou titulní hrdinky. Vévodkyně a kuchařka je realizací autorovy vize krásy i jeho potřeby o této kráse psát. Ten, kdo přijme jeho hru, však může Fuksovu vizi dávno skončené epochy evropských dějin číst rovněž jako podobenství o marném hledání smyslu a varování před ztrátou odhodlání tento smysl hledat.

■ Páralovo hledání pozitivního hrdiny

V případě Vladimíra Párala se nástup normalizace časově setkal s latentní tvůrčí krizí autora, která přímo vyrůstala z jeho vidění světa a literární metody.

Páral se v šedesátých letech prosadil prózami, jež byly postaveny na konfliktu mezi touhou po autenticitě, činu, lásce a ubíjející každodennosti, která každou snahu a cit utápí ve stereotypu běžných úkonů. Tento konflikt přitom prezentoval originální vypravěčský postup, který byl na jedné straně blízký experimentům prózy modelové, na straně druhé pak literatuře populární. K lehce identifikovatelným rysům Páralových próz patřily „statisticky významné“ postavy chemiků, značná sexuální atraktivnost (jejímž protipólem byly motivy askeze a odhmotnění), metaliterární hra, „inženýrský“ věcný styl a modelování životního stereotypu prostřednictvím stále se opakujících vět a textových bloků. Součástí jeho metody však bylo rovněž to, že jednotlivé prózy se propojovaly v sérii, která konflikt autenticity a každodennosti dílo od díla vyhrocovala. Prvotní kritika postav, které nedokážou

dát svému živení skutečný smysl, se tak postupně transformovala v ironickou moralitu o marnosti jakékoli vzpoury vůči každodennosti, až přerostla v mytické zobecnění lidské existence a celých lidských dějin jako neustálého koloběhu, opakujícího se střetu mezi bojovnými pokusy o změnu a nudou stereotypů, které nakonec vždy vítězí. Román *Milenci a vrazi* (1969), který v závěru tuto globální ideu vyjádřil a který po celou normalizaci tvořil tabuizovanou část autorova díla, se tak pro Párala stal nejzazším bodem sebevyjádření, po němž měl několik možností: přestat psát, opakovat se, nebo se pokusit o změnu.

Za nepřilíhš vydařený pokus ještě jednou pokračovat nastoupeným směrem k alegorii modelující a ilustrující prostřednictvím příběhů několika současníků (mileneckých dvojic z chatařské osady nedaleko Prahy) a četných literárních aluzí obecné mechanismy, které určují dějiny lidstva, lze považovat prózu *Tam za vodou* (1995). Páral ji napsal na počátku sedmdesátých let. Jestliže nemohla po svém vzniku vyjít, nebylo to dáno ani tak její uměleckou nepřesvědčivostí, jako spíše ironií a groteskní nadsázkou, s níž autor předváděl bezútěšnost opakujících se revolucí a následných totalit, které hrdinové přijímají tu s větším, tu s menším nadšením, pokaždé ale dobrovolně.

Chuť psát dál a nemožnost se stejným úspěchem opakovat již vyjádřené Párala nutně přivedly ke snaze překonat sama sebe a pokusit se najít postavy, jež by se stereotypem a každodenností nejenom bojovaly, ale také nad nimi vítězily. Novou vlastností, kterou tak alespoň některé jeho postavy získaly,

byla – normalizátory radostně vítaná – schopnost naplno se realizovat v tvůrčí práci i v soukromém životě.

První postavou tohoto typu je Soňa, ústřední hrdinka románu *Profesionální žena* (1971), která se za pomoci tajemného rádce postupně přeměňuje z hloupoučké naivky v sebejistou ženu aktivně nakládající se životem. Tento pozitivní přerod je tu usnadněn tím, že se uskuteční ve svobodném prostoru volné fabulace: v žánru pohádky pro dospělé, kterou sám autor výslovně spojuje s francouzskou filmovou sérií o krásné a nezdolné Angelice.

V „malém chemickém eposu“ *Mladý muž a bílá velryba* (1973) Páral svého hrdinu dovedl až k okamžiku milostného i pracovního vzeptí – avšak pouze za tu cenu, že ho



Obálka Milana Grygara, 1973

nechal zahynout dříve, než by i jeho boj s velrybou stereotypu skončil v každodenní všednosti. Nad diktátem normalizace se přitom pokusil vyzrát tím, že román bylo možno číst nejen jako (nepodařený) pokus o kladného hrdinu zasazeného do pracovního procesu, jako hold mladistvému elánu a zápalu pro práci, ale případně také v parodickém klíči. Dvojí způsob recepce obdobně nabízel rovněž následující román *Radost až do rána* (1975) – alespoň těm kritikům, kteří jako Josef Škvorecký ve studii Páralovo permanentní posvícení (in *Na brigádě*, Toronto 1979) nechtěli věřit, že autor myslí zcela vážně své náhlé a nemotivované přepólování hodnotových znamének, kdy to, co dříve vnímal jako živoření, náhle prezentuje jako socialistický ideál. Román s hrdinou, jímž u autora výjimečně není chemik, ale železničář (snad jako symbol státem zajištěné existence), a s podtitulem *O křečcích a lidech* totiž mří od snahy o nonkonformní způsob existence k apoteóze konzumního bytování v panelákových sídlištích a ke konstatování, že křeček žijící v lahvi je šťastný – pokud tedy přijme za své, že je dobré žít uzavřený v lahvi. Těch, kteří román dešifrovali jako skrytou parodii na přítomnost umožňující pouze hamižné živoření, ovšem nebylo mnoho.

Specifické postavení Vladimíra Párala dokládá i jeden ze svazků samizdatové Edice Petlice, v němž se jeho novými díly zabývali – v podstatě s protikladným hodnocením – Aleš Haman (pod pseudonymem H. Rak) a Luboš Dobrovský (*Dvakrát Páral*, smz. 1976). Haman zde vykládal Páralova díla ze sedmdesátých let jako hru s populárními žánry, které svou „zdůrazněnou literárností evokují antiiluzivní, ironicky antidogmatický pohled na život“. Naproti tomu Luboš Dobrovský Páralova díla (nejen ta ze sedmdesátých let) viděl značně kriticky, neboť v nich shledával pouhou ironii a ne úsilí o „obnovu hodnot“.

Dalším autorovým pokusem o nalezení způsobů jak zvítězit nad každodenností byl rozsáhlý román s řadou hrdinů a výmluvným titulem *Generální zázrak* (1977). Klíčové řešení přinesla próza *Muka obraznosti* (1980), v níž se Páral znovu vrátil i k některým autobiografickým motivům ze svých starších próz, zejména z *Milenců a vrahů*. Tentokrát ovšem s tím podstatným rozdílem, že rozpor mezi touhou po autenticitě a ubíjející každodennosti neinterpretoval jako objektivní vlastnost světa, ale jako osobní, subjektivní problém začínajícího inženýra chemie, respektive budoucího spisovatele, a jeho zjitřené fantazie, která se sice nehodí pro praktický život, kterou lze ale pozitivně využít při psaní literatury. *Muka obraznosti* tak uzavřela kruh hledání započatý kdysi *Veletřhem splněných přání* a umožnila autorovi považovat problém autenticity a každodennosti za vyřešený.

Novým prostorem pro tvorbu se od této chvíle Páralovi stala oblast science fiction. Aniž by opustil pole modelových obrazů, napsal v průběhu osmdesátých let řadu lehce fabulovaných vědeckofantastických novel a románů. Rutinně v nich rozvinul atraktivní témata, jakými jsou zkouška morální odolnosti

při setkání s mimozemskou civilizací (*Pokušení A-ZZ*, 1982), vzájemné vnitřní přizpůsobování odlišných jedinců, kteří spolu chtějí žít navzdory společnosti odmítající všechny iracionální prvky (*Romeo a Julie 2300*, 1982), nebo ekologická katastrofa spojená s morální devastací lidských duší (*Válka s mnohozvířetem*, 1983). Společenskokritický tón lehce zazněl v románu *Země žen* (1987), v němž na modelu totalitní společnosti ovládané ženami prezentoval mechanismus a nezbytný rozpad nepřirozeného sociálního systému.

Normalizace Páralovo postmoderní balancování mezi prózou myšlenkově závažnou, experimentální a prózou triviální vychýlila směrem k druhému pólu. Počínaje Profesionalní ženou si získal pozici nejčtenějšího oficiálně vydávaného autora, která mu vydržela po celou normalizaci. V takzvané severočeské škole, ale i mimo ní pak získal řadu následovníků, kteří po svém rozvíjeli jeho kritický pohled na „statisticky významné“ jedince (→ s. 505, pododd. *Rozmělnění a modifikace páralovského modelu životních stereotypů*).

■ Hrabalovy návraty a variace

BOHUMIL HRABAL se na počátku sedmdesátých let normalizačnímu režimu jevil jako autor nepřijatelný.

Nakladatelský zájem, který během let 1962–70 představil Hrabalovu dosud neznámou tvorbu, přinesl autorovo neobvyklé vypravěčství a originální literární a lidský typ pábitel, člověka, který vždy a navzdory všem okolnostem žije naplno. Hrabalova tvorba však obsahovala i řadu prvků, které se zdály neslučitelné s normativně obnovovaným ideálem socialistického realismu (šlo zejména o texty z hloubi autorova šuplíku). Provokovala jeho neobvyklá poetika i způsob, jakým se vyjadřoval k tématům pro socialismus tak emblematickým, jako byla například práce v hutích nebo válka. Proklamativně byla na počátku sedmdesátých let odmítnuta jeho próza Ostře sledované vlaky i stejnojmenný oscarový film Jiřího Menzla z roku 1966. Do trezoru putoval také Menzlův film Skřivánci na niti. V roce 1970 pak byly do stoupy poslány Hrabalovy knihy *Domácí úkoly. Úvahy a rozhovory a Poupata. Křehké a rabiátské texty z let 1938–1952*.

Publikační zákaz byl zrušen poté, co Hrabal v roce 1975 poskytl rozhovor komunistickému kulturnímu týdeníku *Tvorba* (č. 2) a souběžně zde otiskl poněkud proškrtanou verzi *Rukověti pábitelského učně*. V opozičních kruzích byl Hrabalův návrat mezi oficiálně existující spisovatele přijat velmi negativně. Ivan M. Jirous a Eugen Brikcius uspořádali v centru Prahy manifestační pálení jeho knih. Převažovali však takoví, kteří reagovali smířlivěji (viz přetisk ohlasů v Sebraných spisech Bohumila Hrabala, sv. 15, 1995).

Publikační odmlčení na počátku sedmdesátých let ovšem pro Hrabala a jeho prózu znamenalo umělecky velmi plodné období, během něhož napsal řadu



Bohumil Hrabal a Vladimír Páral při autogramiádě v knihkupectví
Československý spisovatel, 1988

pozoruhodných děl. Novum bylo, že základním modelem jeho tvorby se staly návrat, vzpomínka, snaha „zachytit čas“. Spisovatel se nechal oslovit vlastní pamětí a za její pomoci vytahoval ze zapomnění řadu faktů ze života vlastního i svých bližních. Reáliemi se však nenechával spoutat, nadřadil jim volnou fabulační a literární hru a umělecký záměr. Poněkud přitom oslabil provokativní a experimentální prvky své poetiky a dal prostor vytříbenému vypravěčskému stylu, v němž zúročil svou dosavadní zkušenost, jenž ale jeho tvorbu zároveň otevřel širšímu okruhu čtenářů.

Hrabalova bilance života vlastního i své rodiny započala prózou *Postřižiny*, jejíž osud je svým způsobem typický pro celou autorovu tehdejší prózu a spisovatelovo specifické postavení na pomezí mezi jednotlivými větvemi režimem rozdělené prozaické produkce. První verze *Postřižin* byla napsána již v roce 1970, k jejich prvnímu zveřejnění došlo v roce 1974 v samizdatové Edici Petlice, která ji pak – zpravidla ve třinácti strojopisných kopiích – vydala ještě několikrát, a to navzdory tomu, že kniha v roce 1976 vyšla oficiálně.

V *Postřižinách* se Hrabal poprvé vrátil do Nymburka jako města svého dětství. Nechal se inspirovat postavou své nedávno zemřelé maminky a jejíma

oči vyprávěl o počátku dvacátých let, o jejím dětství a životě v nymburském pivovare. Vyprávění stojí na protikladu mezi živelností vypravěčky, která se spontánně vrhá do každé, byť sebezabídnější aktivity, a poklidnou pedanterií jejího milovaného manžela a správce pivovaru Francina. Vzruch do příběhu vnáší i nespoutatelný strýc Pepin, jehož krátkodobá návštěva vyústí ve společné soužití až do konce života. Próza zpočátku evokuje poklid dávných dob, postupně však do ní vpadá dynamické dvacáté století, doba převratných změn a nové techniky. Jejím symbolem je zkracování všeho: vzdáleností, koňských ohonů i dlouhých vlasů, které si navzdory všem obdivovatelům nechá rituálně ustříhnout samotná vypravěčka.

Volným pokračováním nymburských reminiscencí, tentokrát vyprávěných chlapeckýma očima samotného autora, je próza *Městečko, kde se zastavil čas* (smz. 1974; s tit. *Městečko, ve kterém se zastavil čas*, Innsbruck 1978), vyprávějící o Nymburku a rodině od „starých“ předválečných časů přes okupaci a její sugestivně vylíčený konec až po dobu, kdy je po únoru 1948 pivovar znárodněn. Městečko, kde se zastavil čas však není jen svébytným žalozpěvem nad zánikem meziválečného Československa, ale také rozjitřenou reflexí neodvratného vytrácení se všeho lidského do nebytí. Do centra autorské pozornosti se tu poprvé dostává téma pulzování a ubývání životní energie, které zklidňuje i postavu Pepina, člověka, který do nové poválečné a poúnorové doby již nepatří. Autora nově fascinují procesy spojené se závěrečnou fází života, vyhasínání vitality, zprůhledňování bytostí i věcí.

Druhým vzpomínkovým okruhem, do něhož se Hrabal vrátil, byla léta padesátá, tedy doba, kdy s Egonem Bondym a zejména se svébytným výtvarníkem Vladimírem Boudníkem manifestačně hledali alternativní způsob bytí i nové cesty umění. Těmto vzpomínkám věnoval knihu „pedagogických textů“ *Něžní barbar* (smz. 1974; s tit. *Něžní barbari*, Kolín nad Rýnem 1981).

Téma marnosti lidského života a moudrosti ležící ve zklidnění stojí v pozadí prózy *Obsluhoval jsem anglického krále*, kterou Hrabal napsal v roce 1971. V samizdatu byla zveřejněna v roce 1973; v roce 1980 vyšla v Kolíně nad Rýnem (s tit. *Jak jsem obsluhoval anglického krále*), v roce 1982 pak v polooficiálním vydání v pražské edici Jazzpetit; oficiálně pak až těsně před pádem režimu (in *Tři novely*, 1989). Utváří ji pět vzájemně na sebe navazujících textů, stylizovaných jako hospodské vzpomínání zarámované pokaždé mezi vypravěčovu vstupní výzvu: „Dávejte dobrou pozor, co vám teďka řeknu“ a jeho závěrečné „Stačí vám to? Tím ale opravdu končím.“ Celek společně vypráví o vypravěčově kariéře, pádu a znovuvzkříšení. Začíná příběhy z mládí, kdy působil jako pikolík a později jako číšník v luxusních prvorepublikových hotelích, značnou pozornost vypravěč věnuje období okupace a války, kdy se pod vlivem milované manželky přihlásil k Němcům a díky tomu zbohatl, jakož i létům poválečným, kdy se marně snažil zařadit mezi milionáře. Klíčový zlom do příběhu přináší období poúnorové, kdy je vypravěči zabaven majetek a jako

cestář kdesi v pohraničí se paradoxně poprvé stává zcela vyrovnaným člověkem, jenž necítí potřebu honit se za osobní prestiží a majetkem. Poprvé také získává důvěru a úctu bližních, které svým vyprávěním okouzlují. Individuální příběh je tu přitom autorovi součástí i protipólem panoramatu dějinných událostí, jež navíc zachycuje způsobem, který se – zejména v okupačních pasážích – vymyká z obvyklých českých národních stereotypů. Obraz války totiž Hrabal buduje způsobem, který českého čtenáře vtahuje do vypravěčské pasti: nutí jej uvědomit si rozpor mezi svými sympatiemi k hrdinovi, malému člověku s charakteristickým jménem Jan Dítě, a překvapivostí rozhodnutí a činů, k nimž tuto postavu přivedou láska a sobectví.

Hrabalovo vypravěčství se v první polovině sedmdesátých let pohybovalo mezi pólem epickým a lyricky reflexivním, který nejvýrazněji reprezentoval text *Rukověť pábitelského učně* (čas. Svědectví 1976, č. 51; uprav. Tvorba 1975, č. 2), litanicky podané a současně kondenzované autorské krédo, odrážející „proměny osamělého pábitelce od tlachala k mysliteli“ (Susanna Rothová). Podobně tomu bylo i v textu *Adagio lamentoso*, v němž se apoteóza ženské krásy stala základem pro mnohvrstevnatou montáž fragmentárních motivů, obrazů a úvah.

Autor tuto básnickou skladbu považoval za dovětek k próze *Příliš hlučná samota*, k textu, který měl pro něj zřetelnou přitažlivost. Dal mu několik velmi odlišných podob, od spíše lyricko-básnické přes prozaicko-narativní až po dramatickou (je jediným Hrabalovým textem, který autor sám zdramatizoval). První podoba *Příliš hlučné samoty* vyšla v samizdatu v roce 1977, druhá roku 1980 v Kolíně nad Rýnem; před variabilitou jejích jednotlivých podob ustoupili i vydavatelé Hrabalových Sebraných spisů a otiskli ji zde hned ve třech variantách (*Hlučná samota*, *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 9, 1994).

V centru *Příliš hlučné samoty* stojí postava typického hrabalovského pábitelce, baliče starého papíru Haňti. Třebaže tato postava měla svůj reálný předobraz, próza obsahuje i řadu autobiografických prvků a autostylizací spoluutvářejících hrabalovský mýtus. Jejím ústředním tématem je setkávání a prostupování nízkého a vysokého, jednota všeho – od hoven až po krásu a lásku, respektive po učení filozofů a božských myslitelů. Haňtova zpověď je stylizována jako výrazně rytmizovaný a vznosnou češtinou podaný monolog člověka, který se pohybuje v bahně stok, nicméně je knihami, které lidé vyhazují, „proti své vůli vzdělán“ a dospívá až k meditacím o smyslu lidské existence a chodu světa. Svou nevábnou práci dělá s vitálním smyslem pro krásu a originalitu. Jako protipól jeho spontánního životního stylu a myšlení tu však působí tvrdá realita nové aseptické doby, jež vystupuje ve jménu mládí, efektivita a čistota a vše, včetně likvidace papíru a nikým nečtených knih, provádí způsobem nemilosrdně a nelidsky sterilním. Nemožnost existovat v takovéto době Haňtu přivádí k demonstrativní sebevraždě, v některých verzích naplněné, v jiných pouze ve snu naznačené.

Nejrůznější variování, střihání a kombinování, kolážování textových fragmentů, jakož i domyšlení různých konců bylo pro Bohumila Hrabala naprosto přirozenou tvůrčí metodou. Šlo u něj o součást „variační hry“, která se ve shodě se základními principy jeho psaní podvoluje zákonitostem mluvní přirozenosti a také sdělnosti, přičemž proud spontánního vyprávění si i ve stejném řečišti pokaždé hledá vlastní cestu.

Byl to ovšem tento přirozený sklon k přepisování textů a vytváření řady jejich víceméně rovnocenných variant, který Hrabalovi po roce 1975 usnadnil návrat do oficiálních nakladatelství. Umožňoval mu totiž zachovávat si svou poetiku a současně bez velkých vnitřních zábran předkládat posuzovatelům takové varianty textů, které byly oproštěny od všeho, co by mohlo dráždit a být podnětem k zákazu. Jestliže *Postřižiny* v roce 1976 vyšly ve víceméně autentické podobě, *Městečko*, kde se zastavil čas již autor pro oficiální vydání silně přepracoval. Původní novelistický text přepsal do povídkového souboru *Krasosmutnění* (1979), který výpověď časově omezil na dobu před vypuknutím války a stylisticky i myšlenkově obrousil: vynechal některé motivy, jména a množství vulgarismů a připsal též několik pasáží. Výpustky a změny se týkaly konkrétně souvislostí politických a historických, erotických, filozofických a náboženských; o něco zvýrazněny naopak byly sociálněkritické motivy. Poslední kapitola o konci Pepinova života v domově důchodců se pak stala základem „pohádky“ vyprávěné znova autorovou matkou. Její životní ohlédnutí, jež v rukopisu neslo název *Nymfy v důchodu*, vyšlo pod titulem *Harlekýnovy miliony* (1981) a bylo znovu výrazem Hrabalova uhrnutí uplýmáním lidské existence a její konečnosti. V roce 1982 pak Hrabal scelil *Postřižiny*, *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy miliony* v triptychu *Městečko u vody*.

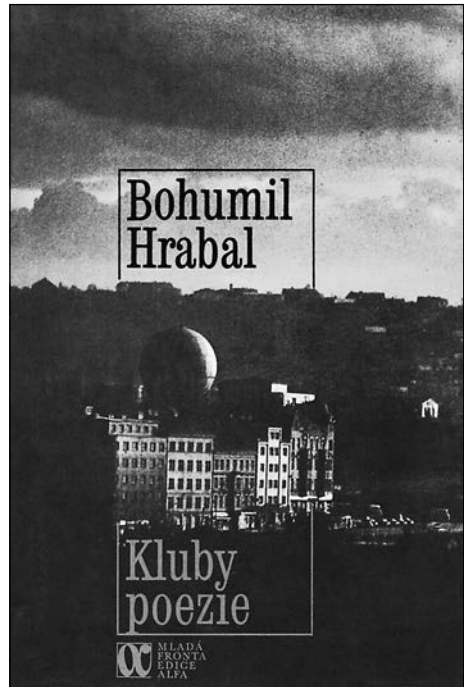
Prozaickou knihou, jež vyšla již pouze oficiálně, byl cyklus *Slavnosti sněženek* (1978), složený z žánrových portrétů svérázných figurek z chatové osady Kersko, v níž autor trávil od počátku sedmdesátých let stále více času. Naplno se zde projevil autorův vnitřní posun od vyprávění provokativního a groteskního k moudré něze nebo až k sentimentu. Přesto Hrabal musel z rukopisu několik textů vypustit, zejména těch, které byly věnovány problematice umělecké tvorby. Normalizační variantu Hrabalova bilančního „výprodeje“, upomínající na jeho podobný pokus z konce šedesátých let (*Domácí úkoly*, nedistribučováno 1970), představují dva svazky *Domácí úkoly z pilnosti* (1982) a *Život bez smokingu* (1986).

Osobitou cestou jak nepřijatelné texty upravit pro oficiální nakladatelství byl Hrabalův pokus o montážní propojení *Něžného barbara* a *Příliš hlučné samoty*, tedy dvou původně samostatných textů, do jednoho celku nazvaného *Kluby poezie* (1981). Oba tyto texty se tu střídají systémem lichých a sudých kapitol a jsou – stejně jako další autorovy oficiálně vydané texty – silně retušované.

Nejvýraznější změnou je volba smírnějšího konce Haňtova příběhu, ve kterém se sebevražda stává pouze snem (stejná změna se ale objevuje i v jedné z verzí vydaných v roce 1994 ve Spisech), vypuštěna byla zmínka o tom, že v pražských kotelnách a kanálech pracují univerzitně vzdělaní lidé, jakož i obraz, kdy krásní mladí lidé u pásu vlastníma rukama ničí nikým nečtené knihy. K menším úpravám patřily záměny konkrétních osob za obecnější typy, například Ježíše a filozofa Lao'c za „líbezného mladíka“ a „starce s pomačkaným obličejem“, případně záměna osobnosti nevyhovující (Nietzsche, Schelling) za postavu přijatelnější (Lessing, Goethe).

Hrabalova ochota ustupovat normám normalizace skončila u autobiografické trilogie *Svatby v domě*. *Dívčí románek* (smz. 1987; Toronto 1987), *Vita nuova*. *Kartinky* (smz. 1987; Toronto 1987) a *Proluky* (smz. 1986; souběžně Kolín nad Rýnem, Toronto, Purley 1986), která byla v původní podobě pro Československého spisovatele nepřijatelná. Před úpravami však tentokrát Hrabal dal přednost vydání v samizdatu a exilovém nakladatelství. Opět zde využil odstupu, který mu dával ženský pohled na realitu a svůj život zachytil očima vlastní manželky, řečené Pipsi. Jednotlivé části jsou odlišeny tvárným řešením, ale společná je nadsázka a ironie, s níž jsou události z autorova života (od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých) zprostředkovány. V trilogii vyvrcholilo Hrabalovo úsilí simulovat psaným slovem přirozený emocionální mluvní projev, což se projevilo i v jeho práci s interpunkcí, která měla maximálně usnadnit „diagonální čtení“. Ve *Vita nuova* je interpunkce zcela zrušena, v *Prolukách* je syntaktická a sémantická výstavba textu inovována nezvyklým využíváním tří teček, běžně označujících nedokončenou výpověď.

Naplno svůj rozchod s režimem Hrabal vyjádřil *Kouzelnou flétnou* (1990), textem z pomezí beletrie a publicistiky, reagujícím na tzv. Pa-lachův týden v lednu 1989, který koloval v četných opisech již na jaře 1989. V průběhu následujícího roku pak vznikla série fiktivních listů konkrétní adresátce, americké bohemistce April Giffordové. Tyto „dopisy Dubence“, usilující o spontánní záznam aktuálních Hrabalových



Přebal Rostislava Vaňka s využitím fotografie Ladislava Michálka, 1981

myšlenek, nálad a pocitů, vyvolaných především soudobým děním v české společnosti, vyšly ve svazcích *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1990), *Růžový kavalír* (1991) a *Aurora na mělčině* (1992).

Hrabalova přítomnost v oficiální literatuře byla nejednoznačná: na jedné straně potvrzovala tezi, že režim dává „pocitivým spisovatelům prostor“, na straně druhé i velmi okleštěné podoby jeho textů prezentovaly literární úroveň, která vysoce překračovala většinu ostatní literární produkce.

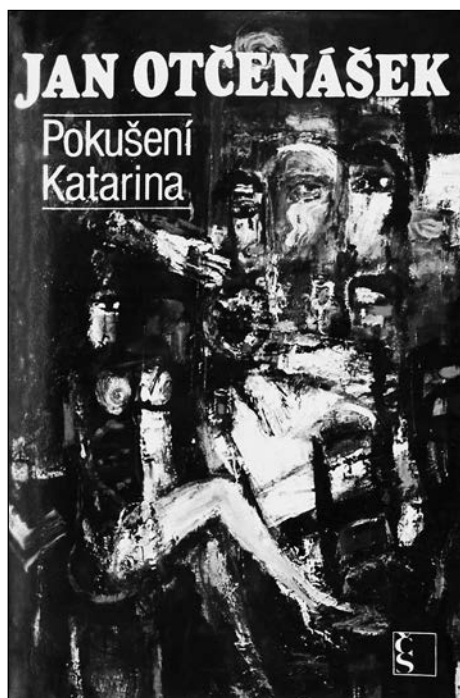
Specifickým důsledkem byl zrod řady epigonů píšících především povídky o hrabalovských malých podivínech, kteří svým životem oslavují každodennost a za všech okolností si uchovávají svou osobitost. Mezi vydařenější patří prózy JIRÍHO KAMENE (*Dědeček na střeše*, 1988) a PETRA KRATOCHVÍLA (*Pošťácká hlava*, 1987).

■ Bloudění a návraty dalších prozaiků šedesátých let

Sítem normalizačních zákazů a omezení prošla – ať již hned na počátku, nebo v průběhu času – i celá řada dalších výraznějších prozaiků předchozích de-

setiletí. Z těch starších to byl například Jan Otčenášek, Eduard Petiška, Ivan Kříž, Alena Vostrá, Karel Ptáček, Jiří Mucha, Vladimír Körner či Oldřich Daněk.

JAN OTČENÁŠEK na počátku sedmdesátých let vydal román *Když v ráji pršelo* (1972), milostný příběh o neúspěšném pokusu mladých manželů, pražských intelektuálů, zprovoznit na šumavské samotě hostinec a utéci tak před zmatkem světa do rousseauovské idyly venkova. Proměna vnější společenské situace pak Otčenáška patrně přivedla k tomu, že víceméně stranou ponechal svůj rozsáhlý román *Pokoušení Katarina* (1984), na kterém pracoval již od poloviny šedesátých let (jeho synopse se objevila již v próze Mladík z povolání z roku 1968) a který korespondoval s tehdejší snahou o sebereflexi spisovatelů, spojujících po válce svůj život s komunistickými



Obálka Josefa Týfy s využitím ilustrace Josefa Jíry k nedokončenému Otčenáškovu románu, 1984

ideály a nyní konfrontovaných s praxí socialismu. Otčenášek svou generační bilanci rozvíjí – stejně jako samizdatoví a exiloví prozaici obdobného osudu – ve dvou dějových rovinách: přítomné a vzpomínkové. Přítomný rámec románu je situován na Jadran, tedy do prostoru, kde se prostupoval svět socialismu a kapitalismu. Katalyzátorem reminiscencí je pak láska k německé architektce, která hrdinovi, českému umělci (filmovému režiséru), přináší pokušení, s nímž musí svádět zápas: nutí jej vidět vlastní život i poválečnou historii celé české společnosti z jiného úhlu. A přináší i pokušení individualismu, jenž není vázán zájmy ideologie kolektiva, v jehož jméně se musí žít. Zpochybnění dosavadních jistot jej tak navrací k rekapitulaci minulosti. Tázání vyvolané vzpomínkami na příběhy z proletářského dětství, na bývalé lásky, ale i na ztroskotané manželství, se přitom prostupuje s tázáním, jež implikují klíčové dějinné mezníky spoluvytvářející osudy generace: zážitky válečné a poválečné, rok 1948 či léta padesátá, tematizován tu je i problém česko-německý či židovský. Otčenášek se zřetelně chtěl pokusit o syntézu základních problémů a konfliktů svých předchozích děl a vydat v tomto díle rozvahu svého života. Avšak patrně proto, že nenašel na svá znepokojivá tázání uspokojivé odpovědi, celek románu nedokončil a myšlenkově neuzavřel. Jeho torzo vyšlo posmrtně, ovšem některé epizody využil již dříve při práci na filmových scénářích, především pro film Jaroslava Balíka *Milenci v roce jedna* (f. 1973).

EDUARD PETIŠKA i v sedmdesátých letech zůstal věrný především tvorbě pro děti a mládež, psal pohádky a převyprávění rozmanitých mýtů, pověstí a jiných inspiračních zdrojů a jen příležitostně si „odskočil“ k povídkové tvorbě pro dospělé. Petiškův cyklus lyrických próz o milostných setkáních, mýjích a ztrátách *Svatební noci* (1972) spojoval co nejpřesnější psychologické charakteristiky s typizačním úsilím povyšujícím jednotlivé psychické reakce na nadčasové modely: ctižádostí autora bylo postihnout odvěké typy lidských reakcí na základní otázky lidských vztahů. Motivicky se v cyklu neustále vracejí aluze nenávratnosti času, citových proher, nemožnosti plně porozumět druhému a podržet chvílky vzájemně sdíleného štěstí. Paradoxní pointy s potlačením autorského komentáře přitom jednotlivé povídky chrání před nebezpečím didaktismu. Méně Petiška uspěl v souborech *Svět plný lásky* (1979) a *Pohyb květin a jiné radosti a potíže* (1981). Problémy zrání člověka a jeho hodnotové orientace, věčné snahy zaplnit život něčím podstatným, zejména ve vztahu k partnerovi, jsou traktovány v románě *Průvodce mladého muže manželstvím* (1981).

Někteří prozaici šedesátých let byli sice na počátku normalizace oceňováni jako nevyhovující, nicméně protože se neúčastnili opozičních aktivit, bylo jim po nějaké době umožněno zařadit se do oficiálního kontextu. To je případ i IVANA KRÍŽE, který v předchozím desetiletí zaujal především romány problematizujícími kolektivizaci a na jeho sklonku napsal rozsáhlou politikou alegorii *Pravda o zkáze Sodomy* (1968). Přestože normalizační venkovská

próza typově navazovala na Křížovy kolektivizační prózy, on sám byl přinucen k několikaletému odmlčení. Znovu mohl publikovat od roku 1979, kdy vydal historický román *Smrt senátora*, jenž na pozadí obrazu české společnosti po první světové válce vykreslil závěr života sociálnědemokratického politika Josefa Hybeše. Ke svému ústřednímu tématu se vrátil románem *Hostina* (1984), jenž je rámcován motivem pohřbu první předsedkyně družstva a staví do kontrastu v podstatě bezkonfliktní obraz přítomnosti a dramatické příběhy a střety, které doprovázely kolektivizaci. Zkušenost z období, kdy pracoval jako vychovatel mravně narušené mládeže, zpracoval v prózách *Nebezpečné znalosti* (1982) a *Na útěku* (1986), na sklonku normalizace se pak v novele *Když se prokurátor zlobí* (1988) odhodlal ke kritičtějšímu obrazu poměrů na moravském maloměstě, nahlíženém očima morálně odpovědného člověka.

Dokladem toho, že publikační návrat takovýchto autorů byl možný jen za podmínky, že jejich díla budou respektovat hranice povoleného, byly také profesní romány KARLA PTÁČNIKA *Dům uprostřed města* (1984) i psychologizující prózy dramatičky ALENY VOSTRÉ, která se pokusila zachytit složitost mezilidských vztahů a jejich neodhalitelných tajemství prostřednictvím románů s kriminální zápletkou (*Než dojde k vraždě*, 1985; *Tanec na ledě*, 1988).

Postupně uvolňování nakladatelské praxe otevřelo v druhé polovině osmdesátých let publikační prostor i pro JIŘÍHO MUCHU. Ten se čtenářům znovu představil románem *Lloydova hlava* (1987) zpracovávajícím cestopisné zážitky, zkušenosti a poznatky, které jako válečný a později civilní zpravodaj získal na mnoha místech zeměkoule. Vnější popis cest a reálií tu ale ustupuje do pozadí a ústředním tématem autorské výpovědi se stává niterní putování člověka za smyslem života. V následujícím románu *Podivné lásky* (1988) pak Mucha přinesl dokumentární svědectví (podpořené i četnými citacemi z korespondence) o nadané skladatelce Vítězslavě Kaprálové. Osou knihy přitom učinil její rozpolcení mezi milostným vztahem k autorovi knihy a skladateli Bohuslavu Martinů. Navzdory tomu, že tato kniha vyrůstala z osobního prožitku, svým návratem do atmosféry předválečné Paříže mohla být čtenáři vnímána i v kontextu historických próz.

Obecně přitom platilo, že žánr historické prózy byl za normalizace výrazným prostorem pro svobodnější psaní, ve kterém bylo možné snáze se vyhýbat normám, které prozaiky spoutávaly. Otvíral prostor pro volnou fabulaci, ale i pro případné jintajné, a tudíž hůře cenzurovatelné výpovědi o přítomnosti a obecné, nadčasové situaci člověka ve světě lidí a dějin. Tento prostor v mezích povoleného v průběhu normalizace využívala řada výrazných spisovatelských osobností předchozího desetiletí, například Vladimír Neff, Jiří Šotola, Vladimír Körner, Oldřich Daněk a další (→ s. 526, odd. *Protichůdné možnosti historické prózy*).

■ Proměny debutantů sklonku předchozího desetiletí

Zvláštní skupinu mezi normalizačními prozaiky utvářeli autoři, kteří debutovali na samém sklonku šedesátých let a do normalizace vstupovali pod silným inspiračním vlivem výrazných literárních osobností a literárních trendů předchozího období. Z mladších, respektive debutujících až na sklonku desetiletí, to byl například Vojtěch Steklač, Jiří Navrátil, Otakar Chaloupka, Petr Prouza, Alžběta Šerberová či Jana Červenková. Protože de facto neměli příležitost se v očích normalizátorů osobně zdiskreditovat, jejich další setrvání v oficiální literatuře bylo čistě věcí jejich osobního rozhodnutí. V praxi to ovšem znamenalo buď svá literární východiska zcela opustit, či je upravit tak, aby neprovokovala, anebo zcela přijmout ideové normy normalizace. Každý z nich se tedy do normalizační literatury zapojoval po svém a přicházel také s jinou poetikou.

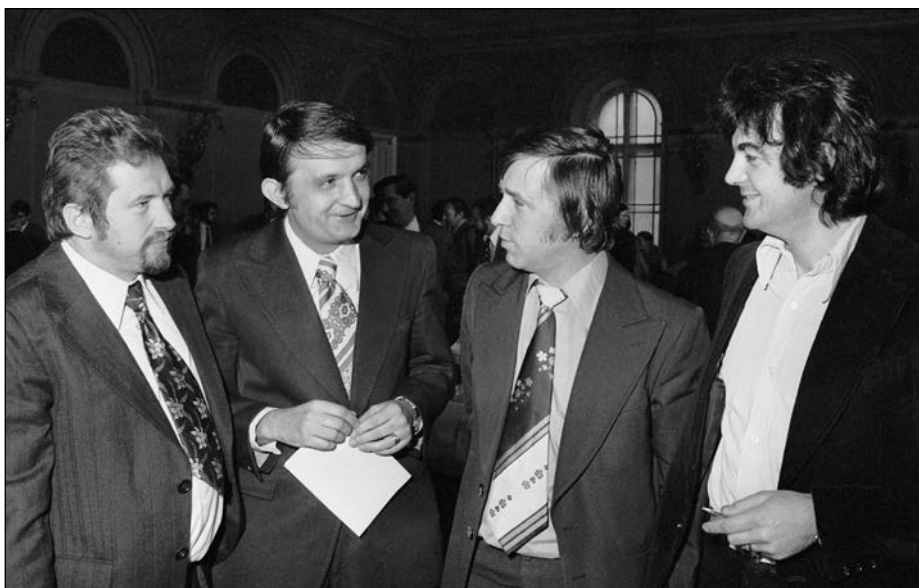
VOJTĚCH STEKLAČ knižně debutoval na sklonku šedesátých let prózami *Zrcadla* (1968) a *Samota Blažejov* (1969), které odkazovaly k Bohumilu Hrabalovi a současně korespondovaly s dobovým zájmem o motiv ztráty lidské identity a o antiiluzivní literární hry. Několik na počátku sedmdesátých let nevydaných rukopisů ovšem Steklače přivedlo k dosti výrazné změně poetiky. Za základ novely *Sbohem, láska* (1974), opírající se o zážitky z půlročního studijního pobytu v Paříži, si zvolil milostné téma, vzdal se tvárného experimentování a sarkastický tón a sžíravou ironii zmírnil v lehký výsměch, jehož předmětem se stala pařížská bohémská společnost a také čeští emigranti. V normalizačním kontextu pak bylo zvláště významné, že jeho hrdina se již titulem rozloučil nejen s láskou, ale i s vábením ciziny a zvolil návrat domů.

Pokusem organicky skloubit „požadavky doby“ s osobním vnímáním světa byla i dvojice próz, jimiž se Steklač podílel na tehdejší konjunktuře próz s hornickou tematikou. Útlá novela *Černá slunce* (1976) vypráví o dítěti, jež se musí vyrovnávat s nepřízní osudu: v ostře střihaných krátkých záběrech zachycuje značné množství konfliktních a dramatických situací, jež tmelí motiv překonávání sebe sama. Kombinací žánru kroniky s tvarovým experimentem je román *Skok přes kůži* (1979), v něm se tvůrci podařilo spojit dosavadní literární zkušenosti s historickými znalostmi a vřelým vztahem k rodišti. Většinu Steklačovy následné produkce pak tvořila tematicky bezproblémová próza detektivní a próza pro děti a mládež, a to ve všech jejích žánrových polohách, od próz humoristických přes žánry historické, dobrodružné a sci-fi až po literaturu faktu. Prvky nonsensu a groteskního humoru, které v dětské literatuře snáze procházely, opět použil v povídkách pro dospělé až v druhé polovině osmdesátých let ve sbírce *Televizní muž* (1987).

JIRÍ NAVRÁTIL se od většiny oficiálně publikujících vrstevníků odlišoval jazykovou a tematickou stylizovaností, jež svou šerosvitnou, místy až přízračnou atmosférou připomínala postupy Ladislava Fukse. Osou jeho psychologických

próz byly návraty k několika málo motivům: nesplněnému slibu, toužebně očekávané události, umírání a nečekané smrti někoho jiného. Navrátil debutoval triptychem *Spálená stráž* (1969). Jeho následnou tvorbu (*Slib*, 1973; *Nitky*, 1975) charakterizují návraty do dětství a mládí a s ním spjatých moravských městeček. Novely *Štěstí* (1976) a *Koštyř* (1978), situované do slovácké vesnice u Kyjova, spojuje téma citlivého a zranitelného muže, jenž hledá životní partnerku. Snadnějším naplnění lásky u nich ovšem brání odpor ke kolektivizaci a lpění na majetku.

V nejvýraznějším Navrátilově díle *Soudcův sen o řetězech* (1979) téma osobního slibu a jeho nedodržení přerostlo v modelové podobenství o nepřekonatelném neporozumění mezi otcem a synem. Novela je založena na kontrastu mezi nadějami, jež malý chlapec v roce 1948 spojuje s přestěhováním rodiny do Prahy, a neutěšenou situací, v níž se postavy příběhu nalézají o šestnáct let později, během devíti měsíců otcova umírání. Základním tématem výpovědi se tu tak stává lidské míjení a plynutí času, které proměňuje každého, i sebesilnějšího jedince a relativizuje jeho kdysi tak pevné jistoty. Vztaženo k poválečným politickým proměnám země, které utváří pozadí příběhu (v náznaku je tu přítomna i otcova odpovědnost za politické procesy), tak Navrátilova nejednoznačná introspekce provokuje k tázání po morální odpovědnosti jedince za činy a po vztahu člověka a dějin. A takto jej také přivítala ta část publikující kritiky, která vítala každé narušení monolitu prorežimní literatury – otázkou ovšem je, nakolik tu autor de facto překonal sám sebe. Jeho tvarově neobvyklou



Z kuloárů ustavujícího sjezdu Svazu československých spisovatelů v prosinci 1977 (zleva Vladimír Brandejs, Jiří Navrátil, Vladimír Klevis, Josef Peterka)

prózu bylo totiž možné číst i jako výpověď potvrzující poúnorový vývoj, což ostatně posilovalo i prozaikovo směřování ke stále zřetelnější prorežimní angažovanosti, nejzřetelnější v próze Kamilův život po matčině smrti (→ s. 468, odd. *Pokus o zvrát: próza vycházející v ústřety normalizací*).

Důraz na nitro člověka, na jemné psychologické pochody stejně jako stylizovanost příběhů a kultivovaný slovesný výraz jsou příznačné i pro JANA DVOŘÁKA, ať už v komorně laděném příběhu studentského mládí (*Tulácké dny*, 1970), v konfesní metafoře o „lidské míře“ světa, který si člověk přisvojuje (*Domácnost*, 1971), nebo v baladických prózách používajících četných modelových prvků (*Láska před západem slunce*, 1975; *Zde konečně nám dáno moře*, 1978). Pozdější Dvořákovy prózy poněkud upouštějí od své stylizovanosti, v rámci dobově dovolené kritičnosti varují před bezduchým konzumentstvím a hledají citové opory v moderním, přetechnizovaném světě (*Muž mezi ženami*, 1977; *Hledání v panelovém městě*, 1981; *Milý, milá, nejmilejší*, 1990). Mezi biografii malíře a konfesí o významu umění a tvorby v lidském životě se pohybuje román *Odvrácená strana obrazu* (1985) o malíři Otakaru Kubínovi.

Z řady autorů vstupujících do literatury výrazněji na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zaujal básník a prozaik PETR PROUZA, a to především prozaickou sbírkou *Holky a hřbitov* (1970). Modelové texty se vyznačovaly expresivním symbolisticky odtažitým stylem a básnivým metaforicky nasyceným jazykem. Jejich příznačným hrdinou byl romantický idealista, jenž těžce prožívá frustrace z deformovaných lidských vztahů. V následujícím *Požáru v krabici na klobouky* (1975) ovšem modelové prvky ustupují, začíná převažovat tradiční psychologická kresba, děj i prostředí jsou časově a lokálně určitější. Přetrvává sice polemický vztah k idylizujícím obrázkům mládí a dospívání, zřetelnější je ovšem didaktický podtext výpovědi.

Později se pro autora oblíbeným fabulačním prvkem staly mezní okamžiky, v nichž je demaskována podstata osobnosti. Prouza, podobně jako Jiří Švejda, se přidal k proudu prózy, jenž kritizuje konzumní, maloměšťácký vztah k životu a společnosti a staví na hrdinovi, kterého jeho hodnotové a životní poblouďení přivede až ke krizi a katastrofě, pojímané jako okamžik sebepoznání a jako předstupeň pozitivního obratu (*Krámek s kráskami*, 1981). Součástí této nezávazně a nezávadně kritické poetiky byla ironizace konvencí, úspěšnosti a kariérismu (*Radovánky*, 1978; *Výletní parník*, 1986), případně poetizace outsiderů, kteří věří v zázraky (*Krátká kariéra v Babiččině údolí*, 1984). V syžet přerodu Prouza zpracoval i téma smrti milované ženy a matky svých dětí a autobiograficky motivovaný román *Život střídá smrt* (1985) uzavřel rozhodnutím hrdiny hledat novou ženu.

„Konstruktivní kritice“ z řad ortodoxních zastánců socialistického realismu byla příležitostně podrobována poetika francouzského nového románu tak, jak se jí inspiroval hojně publikující OTAKAR CHALOUPEK, a to navzdory tomu, že její původně dosti silný vliv (*Kornet a dívka*, 1970) postupně omezil jen

na několik charakteristických formálních postupů, zejména na detailní popis jednání postav a časté retrospektivy. Chaloupkova psychologizující tvorba tak téměř konvenčně beletrizovala autobiografické zážitky a příběhy z autorovy rodné Vysočiny (*Žít u moře*, 1979; *Zítř ráno*, 1981), případně stavěla na evokaci mezních situací, do nichž hrdiny přivedla válka (*Ta chvíle, ten okamžik*, 1976; *Až do konce*, 1981; *Mlčení*, 1982). Jako mnozí jiní se Chaloupka oddával i svobodnému fabulačnímu prostoru, který poskytovaly populární žánry detektivky či sci-fi.

JANA ČERVENKOVÁ se – na rozdíl od výše vyjmenovaných – pohybovala mimo centrum oficiálního kontextu (na sklonku normalizace začala přispívat i do samizdatového časopisu *Obsah*). V sedmdesátých letech navázala na svou starší tvorbu pro děti a mládež, respektive pro dívky (*My dva doma*, 1976; *Krok přes práh*, 1978). Teprve v roce 1981, tedy deset let po napsání, se jí podařilo vydat nekonvenční a jazykově vynalézavou prózu *Semestr života*. Protagonistkou a ironickou vypravěčkou příběhu je tu čerstvá učitelka, která je plná ideálů a touží rozhýbat ospalé maloměsto a osazenstvo zdejší školy. Nonkonformní mladá žena se však svou opravdovostí a upřímností dostává do mnoha těžkých situací, s nimiž si stále méně dokáže sama poradit, a její deziluzi

posiluje i opakující se zklamání z lidí, s nimiž by chtěla navázat kontakt. Jistotu nenalezne ani v úteku do mateřství, když se motiv dítěte změní v krutý žert. Obraz půl roku hrdičina života navíc autorka uzavírá motivem znásilnění. Román tak vyznívá jako zásadní zpochybnění teze, že člověka lze kultivovat výchovou, nadšením a odhodláním. Antihrdinou následující autorčiny knihy *Věno pro Yvettu Márovou* (1989) je egoistická dívka pokoušející se v rámci reálně vykreslené soudobé společnosti zapojit do mechanismu úplatků, vzájemných protislužeb, pokrytectví, bezohlednosti, úskoků a pletich, tedy do mechanismu, který tu je vykreslen jako přirozená součást socialistického systému.

ALŽBĚTA ŠERBEROVÁ, která debutovala v roce 1970 snově stylizovanou a metaforickou knihou *Dívka a dívka*, v níž proti životnímu stereotypu



Přebal Ervína Urbana, 1974

postavila dobrodružství, jež dvojici mladých žen představuje vzájemný cit, na počátku normalizace napsala román *Sbohem, město M.* Zachytila v něm nejen prostor devastovaného severočeského Mostu, ale vyjádřila také generačně pojatou touhu uchovat si navzdory době a světu romantické ideály a žít smysluplný a nonkonformní život. Román však mohl vyjít až v roce 1991 a Šerberová se soustředila na méně provokativní problematiku ženských hrdinek, které hledají jiný svět, než je banalita všedního dne, a nacházejí jej zejména v lásce a milostných vztazích. Patří k nim román o ztracené identitě *Manekýnka* (1974), který byl v kontextu první poloviny sedmdesátých let velmi neobvyklý svým experimentálním tvarem a který lze číst také jako osobitý pandán k Páralově *Profesionální ženě*. Stejně tak sem náleží próza o niterném světě ženy vyznávající soulad s přírodou, jejíž původní titul *Ptáci na nebi, ryby ve vodách* (1979), ale také psychologické povídky na hranici sci-fi (*K mé kávě tvá dýmka*, 1976; *Žena v síti*, 1987).